„Vado ut a somno exsuscitem eum“

Bohumila Kubišty *Vzkříšení Lazara*

PETR JINDRA



Úvod

Složitá osobnost Bohumila Kubišty tvořila podstatnou komponentu českého moderního umění počátku 20. století. Navzdory členství v Osmě a úzké vazbě ke Skupině výtvarných umělců zůstával však Kubišta lidsky a umělecky solitérní postavou. U žádného z jeho souputníků nenalezneme tak úpornou, objektivně postulovanou snahu o moderní umělecký výraz; přesto byl víc osamělým hledačem než koryfejem moderního programu. Jeho tvůrčí úsilí bylo vedeno vizionářskou touhou nalézt univerzálně platný výtvarný jazyk postihující duchovní principy světa v epifanii dějinného momentu, jazyk racionálně zřetelný a sdělný, vnitřně ověřený kategorickým vkladem tvůrce. Objektivní snaha o transcendenci subjektivní zkušenosti propůjčovala tomuto programu až mystický rozměr a výrazový pathos v antickém smyslu slova. Stále je třeba mít na mysli, že jeden z nejdůraznějších apologetů moderního výrazu příznačně relativizoval formální vývoj umění vzhledem k fundamentální úloze uměleckého obsahu, jak otevřeně prohlašuje ve známém dopise Janu Zrzavému: „Je mi cizím Cézanne, je mi cizím Picasso, nezdá se mi žádným nedostižným ideálem, jsou to vše zjevy vedle, které se mne teď nijak blíže nedotýkají. […] Jedná se hlavně o duchovní náplň nové formy. To, co přinesl Picasso, je již jaksi samozřejmým poznatkem, na základě něhož je nutno jít dále do duchové oblasti“.[103] Spirituální obsah uměleckého díla však pro Kubištu, na rozdíl od představitelů symbolismu a dekadence, nebyl ničím arbitrárním či snovým, nýbrž objektivně platnou hodnotou. Avšak – a tento rozpor je příznačný – ona duchovní hodnota byla přičítána světu, byla to hodnota vnitrosvětská, jakkoli představovala kvalitu mimočasovou, metafyzickou, a tedy z podstaty extramundánní. Kubišta ji pevně spojil s abstraktními pravidly formy, jež ji exaktně ztělesňují a objektivně manifestují. Je-li duchovní náplň fundamentem výtvarné formy, pak je forma eo ipso objektivním stavebným výrazem své duchovní náplně a získává povahu platónského tělesa. Zvláštním rysem Kubištových „platónských forem“ je však jejich silný tělesný charakter. Tohoto rozporného rysu si povšiml Václav Nebeský, když píše „…o zvláštní formě platonismu v Kubištově estetickém názoru. Lidé a věci na Kubištových obrazech vykazují v obrysech, tvaru i ve svém barevném výrazu […] svrchovanou přednost, tuhost a neproměnnost obecně platných vědních definic a axiomů. Dýchají také dechem stejně chladným a průzračným. Ale tyto duchové entity krystalicky jasných a ostrých rysů absolutních idejí nadány jsou tělesností tak přesvědčivou, že by s ní do síly účinu nejhmotnější vnější skutečnost nemohla soutěžiti“.[104]

Napětí obsažené ve vnitřně rozporné představě tělesně saturované, „vnitrosvětské platónské ideje“ odpovídá zvláštní dialektice duchovních a formálních kvalit, která asi souvisela s komplikovaným profilem Kubištovy osobnosti. Z venkovského dítěte vyrostl exaktně nadaný student, premiant královéhradecké reálky, který měl otevřenou budoucnost na poli přírodovědných

103 Dopis Bohumila Kubišty Janu Zrzavému z 28. 3. 1915, in Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 155. Dopisy a teoretické úvahy dokládají Kubištovo hluboké přesvědčení o duchovní podstatě tvorby, které nabývalo až profetických rysů.

104 Václav Nebeský, Bohumil Kubišta, in František Čeřovský (ed.), *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha 1949, s. 167. Ke Kubištovu hmotně plastickému cítění poznamenal Karel Teige: „Sv. Šebestián, komponovaný z průniku elips, je plasticky tak vyostřen, že je spíše kubistickou skulpturou než obrazem: na rozdíl od Filly, jenž je především kolorista, je Kubišta povýtce plastikem.“ Karel Teige, Bohumil Kubišta (1949), cit. dle: tentýž, *Osvobozování života a poezie*, Praha 1994, s. 345–386, zde s. 374.

a technických oborů. Volba umělecké dráhy vyplynula ze složité konstelace povahových rysů a zájmů. František Kubišta s Karlem Teigem upozornili, že rozhodnutí „věnovat se výhradně umění, býti malířem“ uzrálo v Kubištovi pod vlivem čtyř přednášek z dějin umění, které proslovil roku 1903 v Hradci Králové Max Dvořák.[105] Již v té době uvádí tehdy devětadvacetiletý respektovaný soukromý docent vídeňské univerzity exaktní formálně-tvarovou analýzu uměleckého díla v duchu Vídeňské školy do vztahu k ideovým funkcím, aby později logicky dospěl k syntetickému pojetí „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“,[106] umění jakožto hmotného výrazu a ukazatele duchovní povahy jedince a společnosti. K takovému pojetí směřoval i umělecký a intelektuální vývoj Bohumila Kubišty, jak dokládají jeho názory z let vrcholné tvůrčí a teoretické aktivity. Umělecká forma je autentickým kódem a projevem duchovních kvalit své doby, odtud vyplývá divinační role umělce, kterou Kubišta zostřeně vnímal v duchu Dvořákovy teze: „Je-li umělecká forma vtělením duchovního vztahu ke světu, o čemž není pochybnosti, znamená její vývoj přímou součinnost na novém světovém názoru, což je zvláště patrné u velkých umělců“.[107] Kubištovu analytickému duchu, který se opíral o matematicko-geometrické nadání, musel konvenovat pronikavý vhled do struktury uměleckého díla založený na přísné formální analýze, jíž se Dvořák učil jako student a později asistent u Franze Wickhoffa, i mimořádná schopnost syntetického uchopení látky. Konečně Dvořákův přístup charakterizuje hluboká empatie a přesná formulace duchovně-umělecké kvality, nasycená pronikavým poetickým obsahem. To vše odpovídalo intelektuálnímu a citovému vybavení, z něhož v příštích letech vyvěraly Kubištovy vlastní spiritualizované vývojové vize umění. Lze si dobře představit, že se jednalo o jedno z těch cenných setkání, která fatálně určují další vývoj života jedince tím, že motivují právě ty složky, které jsou mu bytostně vlastní. Dialektický vztah dvou určujících rysů Kubištovy osobnosti – přísného racionalismu a vášnivé citovosti, úporného intelektualismu a vypjatého spiritualismu – ozvláštnil jeho modernistický, po roce 1910 kubistický názor esteticky a výrazově, nadal jej osobitým charismatem, které jako zvláštní „kubištovská aura“ vyzařuje ze „stoicky střídmé a asketicky cudné malby“,[108] z formálně i významově podmíněné dialektiky barevných kontrastů, kalného světla a tvrdé, patetické stavebnosti forem, jež jako by mu předurčil osud ve smyslu Apollinairem zdůrazněného nomen omen malíře. Kubišta „na nejlepších svých plátnech jako by podoby věci z nějakého kompaktního barevného bloku spíše dlátem lámal, než štětcem napovídal“.[109]

Úzký rozsah tvůrčího života, pouhých deset let, během nichž práci opakovaně komplikovaly či znemožňovaly tíživé životní podmínky, kontrastuje s celkovým charakterem díla, které se již z krátkého odstupu jevilo podivuhodně vyzrálým a dovršeným. Platí to zejména o pracích vytvořených v letech 1911–15, jež synteticky zúročují předchozí vývoj. Je v nich patrný moment tvůrčí katarze, představují sumu dosažených analytických a intuitivních úvah a svým námětem zároveň naznačují osobní confiteor. Výlučné postavení má mezi nimi monumentální *Vzkříšení Lazara*, chef-ďoeuvre kubistické sbírky Západočeské galerie v Plzni.[110]

Vzkříšení Lazara v roce 1911

„Poslání historie umění spočívá v našem smyslu ve studiu podmínek, které plodí díla, a vůbec ne v jednoduchém historickém a deskriptivním popisném seřazení obrazů“, napsal Carl Einstein.[111] Kubištovo *Vzkříšení Lazara* si tento přístup vynucuje obzvlášť naléhavě. Zvolený námět nebyl ve své době obvyklý.

105 Současně Dvořákovo „…geneticko-historické stanovisko […] ovlivnilo hlediska pozdějších Kubištových theoretických studií.“ František Kubišta – Karel Teige, Estetické úvahy Bohumila Kubišty, in Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 145. Také Jaromír Pečírka uvádí, že Dvořák „v prvních měsících roku 1903 měl čtyři přednášky o moderním umění v Hradci Králové.“ Jaromír Pečírka, Max Dvořák. Životopis, in Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, zde poznámka na s. L. Podle Kubištova spolužáka Václava Rejchla přednášel Dvořák v Hradci Králové o rok či dokonce dva dříve; z jeho svědectví se dozvídáme, co Bohumila Kubištu zaujalo: „Bylo to pět přednášek vždy v neděli odpoledne […] Tam jsme se teprve dozvěděli o umělcích a jejich dílech všech věků, která jsme dosud neznali. Max Dvořák nám to vše vysvětlil nejen krásným slovem, ale doložil i krásnými světelnými obrazy. Na výstavě reprodukcí jsme si pak dodatečně ověřovali, o čem bylo přednášeno, a pamatuji se, jak tam Kubišta velmi horoval pro prerafaelisty Rossetiho, Burne-Jonesa a pro Böcklina, kteří tam byli zastoupeni zvláště krásnými fotografiemi svých děl.“ Václav Rejchl, Mé styky s malířem Bohumilem Kubištou, in František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 64–65.

106 Dvořák tuto tezi formuloval na přednášce proslovené na památkovém sjezdu v Bregenzi, český překlad přednášky otiskly Volné směry: Max Dvořák, Studium umění, *Volné směry* 24, 1926, s. 85: „Umění není jen luštěním a rozvojem formálních úkolů a problémů: jest zároveň a v prvé řadě výrazem idejí ovládajících lidstvo, dějiny umění pak částí všeobecných dějin duchových.“ Podrobněji k tomu viz Jaromír Pečírka in Max Dvořák, cit. dílo, s. VII–XCII.

107 Max Dvořák, Pieter Brueghel starší, tamtéž, s. 108.

108 „Spíše než o náladě bylo by na místě mluviti o duchu Kubištovy malby, jenž je stoicky střídmý a asketicky cudný.“, Václav Nebeský, Bohumil Kubišta, in František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 167.

109 Tamtéž, s. 168.

110 Obraz byl získán nákupem v roce 1961. Nakolik si tehdejší vedení Západočeské galerie v Plzni uvědomovalo význam tohoto díla v kontextu sbírky českého moderního umění a Kubištovy tvorby dokládá pořad, který Galerie připravila k padesátiletému výročí Kubištovy smrti, tematicky zaměřený na *Vzkříšení Lazara*. K tomu viz text Romana Musila v tomto katalogu.

111 Carl Einstein, *Georges Braque (1931–1932)*, Paris 1934, s. 17, cit. dle: Georges Didi-Huberman, *Před Časem*, Brno 2008, s. 176.

Mezi biblickými motivy, které z různých pohnutek revokovalo moderní umění, jej, pokud vím, nenalezneme. Ve skutečnosti odkazuje k nejstarší vrstvě křesťanské tradice. V raně křesťanské době, kdy se formovala nová spiritualita a kultura evropské společnosti, bylo Vzkříšení Lazara silně obsazeným tématem. Platilo za autoritativní vyjádření Kristovy moci nad životem a smrtí a odkazovalo k eschatologické naději persekvovaných křesťanů. Lazarova zmenšená postava v edikule, jež jej představuje jako dítě, symbolizovala jeho znovuzrození. V 6. století se vyvinula narativní kompozice s Lazarem, stojícím v pohřebních obinadlech na pozadí skalního hrobu se sestrami Martou a Marií v proskynezi před Kristem, obklopeným apoštoly. Součástí výjevu je skupina obyvatel Betanie, město připomínají hradby v pozadí. Událost, která stojí na konci Kristova veřejného působení, zařadila ortodoxní církev do řady dvanácti hlavních svátků, tzv. dodekaortonu. Výjev umístěný mezi Proměnění Krista a Vjezd do Jeruzaléma se tak stal v byzantském umění pevnou součástí svátkové řady ikonostasu.[112] Východní zobrazování námětu ovlivnilo jeho využití na Západě, kde je po celý středověk součástí christologických cyklů, tvoří regulérní prvek christologické narace na merovejských a karolinských hlavicích, v ikonografii románských portálů a v gotických obrazových legendách. Všude zdůrazňuje Kristovu oživující moc. Na vyobrazeních, kde je Lazar umístěn do sarkofágu, se téma typově přibližuje Zmrtvýchvstání Krista, především si ale podržuje eschatologický význam jako předobraz vzkříšení mrtvých; Biblia pauperum námět typologicky spojuje s Eliášovým vzkříšením syna vdovy ze Sarepty (1 Kr 17, 17–24) a Elíšovým vzkříšením syna Šúnemanky (2 Kr 4, 18–37). V novověku téma ustoupilo do pozadí, aktualizovaný význam získalo v reformačním prostředí, když roku 1558 vytvořil Lucas Cranach ml. v *Epitafu Michaela Meienburga*[113] pozoruhodnou ikonografickou inovaci námětu, která akcentovala program reformace a jeho humanistické předpoklady ve smyslu symbolické obnovy hodnot křesťanské society a jednotlivce.[114] Jedinečně osobitý, neidelogický humanistický obsah vtiskl námětu Rembrandt, který jej opakovaně zpracoval v grafice a malbě. Lze se domnívat, že obdobná, aktuálně aplikovaná exegeze motivovala k volbě námětu, dobově a v kontextu moderny neobvyklému, i Bohumila Kubištu. Okolnosti a podmínky jeho života v období, kdy se tématu chopil, jsou v tomto směru instruktivní.

Roku 1911 zesílil odmítavý postoj odborné a širší kulturní veřejnosti k úsilí nové generace a Kubištu jako nekompromisního obhájce moderní tvorby zasáhl vývoj situace velmi osobně. Začátkem roku proběhla aféra s „oslí malbou“ za účelem totální dehonestace moderních snah. Kubišta na ni reagoval 17. února článkem Boronali a Topič, otištěným v týdeníku Přehled, kde pracoval. V bystrém rozboru na závěr stati dokládá, že satirický šleh vystavené mystifikace nedopadá na hlavu moderny usilující o racionální skladebně-formální systém obrazu, nýbrž případně míří do řad, odkud byl vyslán – na akademicky rozmělněný impresionismus oficiálního umění.[115] O pět dní později malíř Josef Ullman v reakci na článek Kubištu napadl karabáčem na chodbě kavárny Union, v níž se scházela názorově otevřená literární a umělecká společnost. „Soudružný kolektiv se dostal do varu. Nebyl to útok na jedince, byl to atentát na celý směr, na celý ‚Olymp Unionky‘“, vzpomíná František Čeřovský.[116] Současně se vyhrotila situace v Mánesu. 20. února odsuzuje svolaná valná hromada „novotaření“ Matějčka a Filly působících ve vedení spolkového časopisu. Filla vzpomíná, že „Vedení Mánesa, v jehož čele stál Stanislav Sucharda, chtělo vší mocí zabránit vývoji mladých“ a starší členové spolku



55 /
Bohumil Kubišta: Vzkříšení Lazara, 1911–1912
olej, plátno, 163,5 × 126,5 cm
Západočeská galerie v Plzni

112 Hana Hlaváčková – Václav Konzal, Vzkříšení Lazarovo, in Slovník pojmů a jmen, in Viktor Lazarev, *Svět Andreje Rubleva*, Praha 1981, 132–171, zde 169–170. Za laskavé upozornění na zásadní tradici námětu v byzantském umění děkuji Haně Hlaváčkové.

113 Originál obrazu shořel při bombardování v roce 1945, v kostele Sv. Blažeje v Nordhausenu visí kopie od Roberta Häuslera. Viz http://www.reformationsgeschichte.de/Sonstiges/bildbeschreibung.htm [přístup dne 5. 4. 2009].

114 H. Meuer, Lazarus von Bethanien, in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, 1–8*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, Bd. 3, s. 33–38.

115 Viz Bohumil Kubišta, Boronali a Topič (1911), cit. dle: Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 56–57.

116 František Čeřovský, Ideový spor Kubištův s Ullmannem a jeho pozadí, in: tentýž (ed.), cit. dílo, s. 107.

dokonce prohlašovali, „…že ‚nepřipustí‘ mladé ‚k životu‘“.[117] Následuje secese mladé generace z Mánesa. Ze vzpomínek Kubištova obhájce dr. Františka Čeřovského se dozvídáme, že „proti moderně byla ‚mobilizována‘ dokonce Národní rada a všichni ‚upřímní Čechové‘, i městská pražská rada, aby mezi nimi nenašel ‚novoprimitivismus‘, jak bylo nové umění označováno, nějakého přívržence, který by zadal jeho reprezentantům objednávku“.[118] Zatímco však generační druhové a přátelé z Osmy v reakci na situaci organizují nový spolek, Kubišta se od jejich aktivity po krátké době distancuje. Na další společenský protest a skupinovou činnost neměl zřejmě ani sílu, ani peníze a vedle aktivistického, organizačně schopného Filly by se asi cítil spíš ve vleku. Stáhl se do vnitřního tuskula. 3. července 1911 píše Žofii Pohořelecké: „V mém životě nastala změna veliká, týkající se poměru k mým přátelům; byl jsem také určitý čas úplně lhostejný k vnějšímu životu a naprosto jsem se izoloval“.[119] Změna ve vztahu k přátelům bezpochyby souvisela s Kubištovou vnitřní pochybností o uměleckém programu Skupiny: „Chtěl bych, aby bylo každému nade všecku pochybnost patrno, proč je nutno uchylovat se k novým výrazovým prostředkům a proč je nutno staré odložit jako přežilé a opotřebované, ale to mi není možno, vysvětlit při poznání, že tato příčina schází“, píše v recenzi 2. výstavy Skupiny pro Přehled.[120] Ještě zřetelněji zazněl jeho kritický postoj v recenzi výstavy pro Českou kulturu v pozoruhodném polemickém hodnocení Fillovy práce: „V jeho obrazech jsou obsaženy všechny poslední poznatky o plastice a prostorovosti, stejně jako o lineární arabesce, které konečně nepřinesl sám, ale schází jim něco, co se nedá nijak dokázat, že to schází, a co nemůže nikdo zaručit, že má; není ani možno říci, že by něco scházelo; spíše je to nadbytek lehkosti v jeho umění, a to takové lehkosti, která se už blíží prázdnotě. Filla je bez odporu nejsilnější malířský talent a organizátor Skupiny, je však také tvůrcem?“[121] Na podzim se seznamuje s Janem Zrzavým, umělcem zcela jiného typu a zaměření. Jakkoli jsou si osobnosti obou naturelem vzdálené, nacházejí v sobě určité souznění, shodné vnitřní naladění, které u obou komplementárně posílí duchovní východisko vlastního tvůrčího názoru.

V kontextu těchto událostí, v rozjitřeném duševním rozpoložení, sáhne Kubišta po monumentálním plátně, na němž zůstala starší nedokončená malba *Promenáda v Riegrových sadech*,[122] aby na jeho rub namaloval velkou figurální kompozici *Vzkříšení Lazara*, kterou si připravil v několika studiích. Koexistence dvou zcela odlišných témat na témže plátně vybízí k zamyšlení nad transformací Kubištova uvažování, k níž došlo v krátkém rozmezí tří let. Civilní námět prvního obrazu odpovídající dobovému zájmu o bergsonovský „élan vital“ v proudu každodennosti ustoupil velké nadčasové ideji ukotvené v křesťanské duchovní tradici a disponující výrazným soteriologickým a eschatologickým podtextem. Měl námět symbolicky demonstrovat program kulturně-umělecké obnovy, o niž usilovala generace Osmy a Skupiny? Nikomu asi neležela věc na srdci naléhavěji než Kubištovi. Reaktualizací křesťanského námětu mohl pádně a srozumitelně vyjádřit eschatologicky zabarvenou naději v obnovu duchovního stavu společnosti zaujímající zpátečnické a – měřeno lidskou zaníceností autora – lhostejné postoje. Progresivní výtvarná forma obrazu vyjadřuje regenerační působnost moderního umění ve společnosti, jež si, máme-li zobecnit slova z recenze výstavy Jednoty výtvarných umělců, „…vedle své nekultivovanosti duše nejvíce libuje […] v povrchním typisování figur nebo krojů, v rozbředlých, neoimpresionistických náladách, a někdy ve figurálních komposicích a alegoriích, ani ne divadelně aranžovaných“.[123] Vnitřně se však



56 /
Bohumil Kubišta: Promenáda v Riegrových sadech, (1908), rubová strana obrazu Vzkříšení Lazara
olej, plátno, 126,5 × 163,5 cm
Západočeská galerie v Plzni

117 Emil Filla, *Rozpravy Aventina 7*, 1931–1932, č. 30, s. 241–244.
118 František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 112.
119 Žofii Pohořelecké, 3. 7. 1911, cit. dle: Dalibor Plichta, Neznámé dopisy Bohumila Kubišty Žofii Pohořelecké, *Výtvarné umění* 15, 1965, č. 7, s. 311.
120 Bohumil Kubišta, 2. výstava Skupiny výtvarných umělců (1912), cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 96.
121 Tentýž, Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě (1912), tamtéž, s. 94.
122 *Promenáda v Riegrových sadech* (rubová strana obrazu *Vzkříšení Lazara*), olej, plátno, 126,5 × 163,5 cm, neznačeno, Západočeská galerie v Plzni, inv. č.: O 380. Kubišta námět zpracoval v dynamičtější a psychologicky exponovanější podobě na rubové straně obrazu *U nás ve dvoře* (*Promenáda v Riegrových sadech*, 1908, Národní galerie v Praze). V obou verzích se projevuje Munchův vliv, ale i ohlas tvorby skupiny Die Brücke.
123 Bohumil Kubišta, Výstava Jednoty výtvarných umělců (1913), cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 107–108.

nemohl ztotožnit ani s moderním programem Skupiny, který podle jeho mínění rezignoval na duchovní obsah umění.

Námět a forma

Od roku 1911 se v Kubištově tvorbě objevují témata, v nichž podle Mahuleny Nešlehové „…rezonují symbolistní koncepce přelomu století, motivované tragikou životního pocitu, témata, na jejichž zrodu měl nemalý podíl i soudobý zájem o duchovědu. Patří k nim obrazy: Dvojník (Dvojportrét), Vzkříšení Lazara, Epileptická žena, Zátiší s lebkou, Polibek smrti, Sv. Šebestián, Hypnotizér, Vražda, Fakír, Oběšený, Meditace“.[124] Tematika těchto prací je však různorodá. *Dvojník* (*Dvojportrét*), *Epileptická žena*, *Hypnotizér*, *Vražda*, *Fakír*, *Meditace* souvisí s analytickou introspekcí psychické látky, *Zátiší s lebkou* a *Polibek smrti* reflektují téma „vanitas“ a *Oběšený* je především pozoruhodným uchopením nutkavého existenciálního pocitu.[125] Vzkříšení Lazara a Sv. Šebestián představují tradiční náměty křesťanské ikonografie. Pokud můžeme první skupinu chápat v kontextu obnoveného zájmu o skrytý psychický substrát člověka (ve srovnání s pojetím dekadentního symbolismu orientovaného spíše analyticky), lze-li připustit ozvuk dekadentního symbolismu u obrazů „vanitas“, které jsou patrně reflexí Kubištovy osamělé meditace, v níž se utkal s klasickým humanistickým tématem, lze-li podobně ve smyslu existenciální meditace chápat obraz *Oběšený*, pak oba křesťanské náměty jsou vzácnou moderní aktualizací svého tradičního významu. Mučedník vzdorující střelám katů je Kubištovým vnitřním autoportrétem, demonstrací společenského osudu a soudobé životní reality malíře, jak obraz oprávněně vnímal Jan Zrzavý.[126] Starší *Vzkříšení Lazara* představuje v kontextu moderny ojedinělou aktualizaci přednovověkého námětu, z dobového hlediska vlastně archeologické „subject matter“ křesťanské ikonografie. Zázrak, jímž Kristus prolomil absolutní moment smrti, se v přeneseném smyslu stává obecným symbolem regenerace, revitalizace; z historické tradice námětu do obrazu přechází jeho nadčasová spirituální hodnota, pro niž měl Kubišta zostřený smysl.[127] Možná byl obraz odpovědí na odmítavou reakci etablovaných uměleckých kruhů a veřejnosti na moderní výraz, možná chtěl Kubišta tímto duchovním námětem s eschatologickou konsekvencí vzdorovat formalistnímu zaměření, kterého se obával nebo je přímo spatřoval v úsilí kolegů ze Skupiny,[128] a které podle jeho mínění rezignovalo na ambiciózní duchovní ideu moderny, jejímž horlivým apologetem byl; možná chtěl aplikovat formální inovace avantgardy na výsostné téma, které diváku zřetelně sugeruje jejich duchovní význam,[129] snad se všechny tyto a jiné důvody v jeho volbě spojily. Každopádně lze s ohledem na okolnosti Kubištova života chápat volbu této látky jako programovou a exegeticky odůvodněnou. Exegeticky odůvodněný byl i formální aparát, celý slohový půdorys, na kterém Kubišta námět vystavěl.[130]

Rok 1911 pro něho znamenal programové rozvíjení o něco dříve započaté práce s principy kubistické skladby a morfologie, které chtěl systematicky využít ve směru vlastních úvah o „duchovní podstatě tvorby“. Jakkoli je tato snaha formálně paralelní s uměleckou aktivitou členů Skupiny, ve své povaze a cílech si zachovává autonomní ráz. Osobitě aplikované kubistické tvarosloví má pro Kubištu význam spiritualizace obrazové stavby. Ve stati O předpokladech slohu, napsané na podzim roku 1911, definuje vnější (empirické) a vnitřní (transcendentální) aspekty formy z hlediska zobrazivé a metafyzické funkce; geometrické formy vyjadřují abstraktní neproměnlivé hodnoty, mají

124 Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984, s. 122.
125 O existenciální povaze těchto témat hovoří Karel Teige, in tentýž, cit. dílo, s. 380. Podle Františka Kubišty „obraz Epileptická žena je dokladem jasnozřivého pohledu do nitra nemocné a trpící.“ František Kubišta, K otázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty, in *Z prací katedry výtvarné výchovy, Sborník prací Pedagogické fakulty University J. E. Purkyně v Brně*, Brno 1968, s. 69–87, zde s. 81. Autor v téže stati, na niž mne upozornila Marie Rakušanová, zmiňuje Kubištův zájem o frenologii, dosti zajímavý právě v souvislosti s uvedenými obrazy (*Epileptická žena*, *Vražda* či *Dvojník* aj., tamtéž, s. 78–79). K *Oběšenému* recentně Rostislav Švácha, Kubištův obraz Oběšený, in Beket Bukovinská – Lubomír Slavíček (eds.): *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, s. 337–346.
126 S mimořádným vcítěním k tomu píše Jan Zrzavý: „Vzpomínám na jeden z nejlepších jeho obrazů, jejž tehdy maloval, Svatého Šebestiána. Bylo mi nové a záhadné toto malování, vzrušovalo mě a vyciťoval jsem dobře jeho duchovost, ale nedovedl jsem si jasně formulovat jeho definici. Vedle toho, co jsem dosud vídal a za dobrou malbu považoval, zdál se mi chudým, nemalířským, schematickým. A jak rozdílný od sladkých a překrásných italských sv. Šebestiánů, tento strohý a tvrdě řezaný, nekrásný muž, přivázaný k zle zelenému stromu! Až v jedné noci, když jsem se dlouze zadíval v tento obraz, poddal se úplně jeho moci, dávaje mu proniknout až do svého nitra, pochopil jsem náhle jeho smysl: byl to symbol Kubišty samotného. Světec a mučedník moderní doby a oběť její zločinnosti stojí sám, k větší hanbě ještě obnažen, uprostřed nepřátelského života, zbaven všeho, bezmocný, s rukama spoutanýma, vydán posměchu a všem ranám zlomyslného světa.“ Zrzavý proniká do subtilních atributů této ikonografie, šifrující konkrétní život do výtvarné podoby obrazu: „Zdálo se mi, že v těchto těžkých železných tvarech a siré barvě obrazu vidím smutného a hladového umělce stoupajícího do nekonečných schodů, bezcitné a bezduché plochy činžáků a mokrých střech viděných z kalného okénka pod nízkým stropem plošiny u dveří atelieru, počernalé komíny trčící do pusté šedi nebes, jednotvárný a mučivý hlas deště v okapních rourách, pustotu a chlad prázdného atelieru a hořký žal a smutek hlodající v hrdle nešťastníka.“ Jan Zrzavý, Vzpomínka na Bohumila Kubištu (1918), cit. dle: František Čeřovský (ed.), cit. dílo, 126–132, zde s. 129.
127 Recentně se obrazu věnoval Karel Srp, Osy sváru, in Marie Rakušanová (ed.), *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007, s. 271–356, passim. „Obrazem Vzkříšení Lazara se Kubišta jako jediný ze své generace vyslovil k jedné z nejdůležitějších událostí Nového zákona, kdy Kristus svým hlasem dokázal, že před čtyřmi dny zemřelý Lazar vstal z mrtvých.“ Tamtéž, s. 330.
128 Viz opět recenze 2. výstavy Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, kde se Kubišta s rozpaky staví k funkci kubistické morfologie v pracích členů skupiny: „V čem spočívá význam impresionismu jako nového umění? Jistě ne v tom, že se obrazy malovaly v chaotických skvrnách, ve kterých se nikdo nevyznal, ale v tom, že přinesl nová hnutí mysli, dosud neznámá. Teprve tehdy se stal impresionismus uměním, když vynikl jasně jeho duchový podklad a když pocity, které sděloval, objevil každý člověk ve svém nitru. Jaké nové pocity vyjadřují obrazy malované metodou, s níž se shledáváme na této

symbolickou povahu a jsou určující pro charakter díla.[131] Proto „…větší význam pro formovou podstatu stylu náleží transcendentním tvarům než empirickým“.[132] Tento náhled pozoruhodně koresponduje s přístupy byzantského ikonopisu, který se soustředil na vzorové vyjádření metafyzické reality v tělesných formách. Šlo v zásadě Kubištovi o něco jiného? Nebylo by marné sledovat z tohoto zřetele (jakkoli se nejednalo o vědomý vztah) jeho zápas o zachycení duchovní dimenze skutečnosti prostřednictvím kubistické geometrizace forem. Ve stati O duchovém podkladu moderní doby z roku 1912 Kubišta proklamuje, „…že vývoj methodické stránky není to podstatné, co žádáme od nového umění, nýbrž že jen převrat vnitřní duchové podstaty může nám přinést konečné uspokojení“.[133] V této době systematicky zkoumá možnosti kubistické morfologie ve smyslu nikoli slohového programu, nýbrž její aplikace jako transcendentálního aspektu formy, který je prostě dobově autentický.[134] Myšlenkové spojení regenerační funkce kubistického jazyka a regenerační ideje vtělené do ikonografie zvoleného námětu mělo určité pozadí v Kubištových úvahách z té doby. V obou statích o moderním slohu použije univerzální metaforu jarní přírodní obnovy a zdůrazňuje její nezbytné spojení s tvarovou metamorfózou.[135] Regenerace proměňuje svět a s ním i subjekt, který jej nahlíží,[136] spirituální síla získává vitalistický ráz.[137] Kulturní procesy jsou vůči přirozenému řádu paralelní, moderní transformace umění je platným symptomem obnovy. Zatímco na poli teorie volil Kubišta odpovídající empirický příměr, ve své umělecké tvorbě vyjádřil obdobnou myšlenku překvapivě historizující kulturně-duchovní formou. Teoretik a moderní intelektuál ustoupil duchovně orientovanému umělci, bytostně formovanému křesťanským spirituálním zázemím. S tím patrně souvisí i určitý psychologický aspekt. Ojedinělost obrazu jak v rámci moderny, tak v kontextu vlastní Kubištovy tvorby vychází, jak se domnívám, ze „specifické zkušenosti“, která ve své podstatné části zůstává vždy ponořena do osobnostní struktury autora a není převoditelná na obecně formulované teze. V tom smyslu nelze obraz z hlediska generačně sdíleného programu moderny adekvátně uchopit. Aktualizující přístup k starému křesťanskému námětu vyvolaný touto specifickou zkušeností není bez důsledku pro jeho formální, výrazovou a ikonografickou koncepci.

Regenerační funkce kubismu, Poussin, Rembrandt, El Greco a program moderny

Miroslav Lamač kdysi poukázal na syntetickou povahu Kubištova tvůrčího programu, motivovanou požadavkem duchovní hodnoty.[138] Přední představitel avantgardy metodicky využíval zděděné výtvarné koncepty a prvky evropského umění, aby v duchu vlastní, do jisté míry hegeliánské koncepce předjímal vývoj umění opíraje se o přesvědčení, že „Synthesa vznikne tentokráte, až se pozornost přesune více na ducha“.[139] Velká kompozice *Vzkříšení Lazara* je obzvláště produktivním polem složité tvůrčí syntézy. Na čtyřech studiích k obrazu je patrná postupná geneze finální představy, která promyšleně hieratizuje narativní látku. Těžištěm obrazové a ideové kompozice je manifestace oživující moci soustředěné v autoritativní postavě Krista. To je imperativ, kterému Kubišta systematicky podřídil ostatní komponenty: od Lazara pozvedajícího se z hrobové jámy přes postavu fascinované Marty, Marie, jež klečí za Kristem podle evangelia a raně křesťanské ikonografie v proskynezi (J 11, 32), až po shromáždění Židů, z nichž někteří užasle lomí rukama, a skupinu farizeů v pozadí. Obraz

výstavě? Tato otázka mi byla častěji položena a přiznávám, že jsem na ni zůstal dlužen odpověď.“ Bohumil Kubišta, cit dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 96. Nebezpečí formalismu si na počátku desátých let uvědomovalo více lidí. Josef Čapek psal v dopise v dubnu 1911 své budoucí ženě z Paříže, že formalistní přístup „…je nemocí celé generace mých přátel a nepřátel v Praze, kteří tvořili naši společnost“. Josef Čapek, Dopis Jarmile Pospíšilové z Paříže, 22. 4. 1911, in Jaroslav Opelík – Jaroslav Slavík (eds.), *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka*, Praha 1980, s. 53. Čapek mezi jinými (Filla, Beneš, Gočár Hofman, Janák, Matějček) jmenuje i Kubištu, kterého, spolu s Benešem, charakterizuje jako tradičního formalistu – zjevně nespravedlivě, což jen dokládá, že bez patřičného odstupu nebo naopak vhledu může být povaha tvorby jednotlivce snadno dezinterpretována i jeho vlastními kolegy. Stačí si uvědomit, jak ostře tento soud kontrastuje se svědectvím Jana Zrzavého. Pro Josefa Čapka ostatně představoval duchovní obsah výtvarné formy zjevně něco jiného, než pro Kubištu.

129 Výmluvná je pasáž ze stati o Poussinovi: „Vývoj umění ku klassicismu a jeho úpadek dá se rovněž měřiti dle stupně harmonické dokonalosti s jakou výtvarný rozum, cit a vůle se doplňují. Primitivní umění všech starších epoch spočívá v tom, že síla citu přesahuje sílu intelektu a vůle, kdežto charakter primitivismu moderního v tom spočívá, že logicky a intelektuálně chápaná forma není dostatečně naplněna ideovým obsahem, kterýžto proces naplňování musí se dostavit vývojem.“ Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 211.

130 Obraz *Vzkříšení Lazara* dokonale ilustruje oprávněné hodnocení Kubištovy dobové tvorby od Karla Srpa, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, s. 319: „V letech 1911–12 se mu podařilo vytvořit ze závěsného obrazu soustavný a promyšlený útvar, jenž nemá ve světovém malířství obdoby a jehož nezvyklá komplexnost vyvolává dodnes údiv.“ Nedomnívám se však s Karlem Srpem, že se Kubišta tématu chopil z jaksi vedlejších důvodů, že jej „…více než křesťanská víra zaujal vlastní průběh zázraku přechodu mrtvé hmoty v živé tělo“, tamtéž, s. 334. Ve způsobu, jakým Kubišta téma uchopil, se jeho původní křesťanská idea projevuje přímo manifestačně, podržuje si význam soteriologického předobrazu a je rozpracována i ve své eschatologické perspektivě. Jde o to, porozumět její specifické aktualizaci.

131 Bohumil Kubišta, O předpokladech slohu, cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 67–70. „Transcendentální forma […] vyjadřuje intelektuální poměr člověka k nekonečnu a spočívá tedy ve své geometrické i symbolické podstatě na rozumovém podkladě“, tamtéž, s. 68. K tomu viz rovněž František Kubišta, *Bohumil Kubišta*, Praha 1941, nepag., a Karel Srp, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, s. 330.

132 Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 67.

133 Tentýž, O duchovém podkladu moderní doby (1912), tamtéž, s. 86.

134 „Je úkolem výtvarných umělců, aby volili takové prvky, které by nejlépe vyjadřovaly nové motivy […] takže takto vzniklá forma nebude mít nic z toho, co čpí anachronismem a historickými pastišemi nebo prázdnou dekorativní šablonou a bude plně odpovídat své době a jejímu obsahu, jelikož vyroste organicky z nového duchovního podkladu.“ Tamtéž, s. 91.

náleží do počátku kubistické fáze Kubištova vývoje. V jakém smyslu koinciduje volba kubistických prostředků s ideovým záměrem díla?

Tradiční pojetí obrazu se opíralo o přesvědčení, že cílem je ideálně stabilizovaná podoba objektů – tento názor zároveň definoval estetickou normu. Kubismus toto pojetí destruoval nejen deformací objektů, nýbrž zcela novým vztahem k objektu a prostoru, který na tradiční koncept působil silnou disociační energií vycházející z odlišné operační povahy zobrazení. Byl-li podle akademické tradice výslednicí malby nehybný sumární objekt v pevně stanovených prostorových souřadnicích, pak kubistický přístup přenesl pozornost z výslednice na fenomenologický formotvorný proces utváření obrazu jakožto dotyku subjektu se světem.[140] Takový koncept má povahu nefinální, otevřené, dynamicky se ustavující přítomnosti autentických forem a v tom smyslu odpovídal Kubištovým požadavkům na nezbytnou obrodu formálních prostředků v souvislosti s duchovní funkcí umění. Tady se také rozdělují cesty autorů Skupiny na jedné straně a Kubišty na straně druhé. Šlo-li kubistickým malířům Skupiny o „…proměnu reálné formy ve formu ryze výtvarnou“, jak později výstižně charakterizoval Jaromír Pečírka v recenzi Fillovy jubilejní výstavy v budově Mánesa,[141] Kubišta sledoval hlubší cíle; kubistické principy neměly být autonomním obsahem obrazové formy, nýbrž prostředkem její regenerace. V tomto pojetí se funkce obrazových a formotvorných principů kubismu těsně vázala na obsahovou výpověď námětu Vzkříšení vplývající nota bene do výtvarných prostředků, jež byly jejím přirozeným nositelem. Kubišta vycítil význam a působivost morfologické energie kubismu ve vztahu k vnitřnímu (duchovnímu) obsahu umění. Jeho cílem bylo využít transformační funkci kubistické vizuální skladby a morfologie, která umožňuje probuzení obrazu: „vado ut a somno exsuscitem eum“,[142] praví Ježíš – jdu Lazara probudit ze spánku. Transformační funkce kubismu „probouzející“ obraz[143] a staré předobrazně soteriologické téma křesťanského umění vnitřně korespondují a touto koincidencí vytvářejí moderně aplikovanou, aktualizovanou soteriologii a eschatologii sui generis, jež v daném období intenzivně prostupovala úvahy osamělého vizionáře. Je tu ještě jeden důležitý aspekt: prostorová zkušenost kubismu, jak dokládá analýza Carla Einsteina, se „…konfrontovala mnohem otevřeněji než kdykoli předtím s krizí a symptomem zkušenosti vnitřní“.[144] To je další neuralgický bod Kubištovy volby kubismu – svou dialektikou disociační a konstruktivní energie otevřel obrazové formy k tomu, aby se v nové transformaci staly zdrojem autentické „vnitřní formy“, kterou považoval za základní předpoklad duchovní legitimity díla. V této souvislosti je třeba připomenout zvláštní charakter českého kubismu vyplývající z jeho ukotvení ve středoevropské tradici, v myšlení Vídeňské školy a v prostředí symbolismu a expresionismu.[145] Z příslušníků Osmy a Skupiny determinoval tento středoevropský kontext Kubištu jako umělce a teoretika zvlášť silně.

Kubišta vytěžil z kubistických prostředků pouze dílčí funkce, kterými revitalizoval ve své podstatě idealistický model obrazu, jehož půdou je renesanční, později akademizovaný koncept. Podle Jana Zrzavého se ve *Vzkříšení Lazara* naposledy „…vrací k veliké kompozici klasické“.[146] Kubistické prostředky jsou aplikovány na klasický typ figurální kompozice a velký náboženský syžet, nikoli na každodenní skutečnost, jako je tomu v kubismu.[147] Kubistická morfologie aktivuje svou vizuální energií statickou ideu obrazu[148] a její ikonografický koncept, chápeme-li je ve smyslu Panofského „subject matter“.[149] Morfologický aparát čerpá, jak bylo ukázáno, z odkazu Poussinova

135 „Je však nutno se ptát: co vůbec podmiňuje životní převraty, co je příčinou, že vznikají nové formy v zevním světě? Pohleď na rostlinu, která v zimě odpočívá a je zdánlivě umrtvena, jak se s prvními slunečními paprsky obsypává pupeny, které se rozvíjejí v listy a květy, jak pracuje k tomu, aby vydala plody, a po skončení tohoto procesu upadá znovu v částečnou smrt a odumření.“ Tamtéž, s. 86.

136 „…Jaro je příčinou toho, že se země odívá do nového roucha […], v krátké době je proměněno všechno, a ty s ním.“ Tentýž, O duchovní podstatě moderní doby, tamtéž, s. 117.

137 „Živé bytosti jsou ovládány […] silou, kterou lze nazvat vitální, jež proniká v různém stupni celý živý vesmír.“ Tentýž, O duchovém podkladu moderní doby (1912), tamtéž, s. 87.

138 „…Kubišta svým úsilím o syntézu, podmíněným reakcí na nerozmanitější oblasti duchovní činnosti, dává klasický příklad úspěšného pokusu o nový výklad reality i o vytvoření nových symbolů lidského rodu.“ Miroslav Lamač, Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty, *Umění* 10, 1962, s. 36–67, zde 64.

139 Dopis Bohumila Kubišty Janu Zrzavému z 25. 3. 1914, in Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 148.

140 Jak ukázal Carl Einstein: „Renesanční člověk ve svých obrazech zdůrazňoval výslednici **objektu**. Kubista naopak zdůrazňuje prvky **vytváření** objektu; jinými slovy skoncoval s ‚motivem‘ jako nezávislým faktorem.“ Carl Einstein, *Georges Braque (1931–1932)*, Paris 1934, s. 82, cit. dle: Georges Didi-Huberman, cit. dílo, s. 204. Zásluhu Georges Didi-Hubermana na připomenutí významu úvah Carla Einsteina o moderním umění a zejm. kubismu zdůraznil Vojtěch Lahoda, Vražda formy a „rozkouskované tělo“, in Karel Srp – Marie Rakušanová (eds.), *Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století. 1890–1918* (kat. výst.), Praha 2008, s. 30–47, zde s. 31.

141 Jaromír Pečírka, Jubilejní výstava Emila Filly, *Rozpravy Aventina* 7, 1931–1932, č. 34, s. 278.

142 Vulg., Evangelium secundum Ioannem, 11, 11.

143 „Co se v onom ‚probuzení‘ otevírá, zůstává ještě v řádu **nevědění**: obraz symptom je především **obrazem-osudem** v metapsychologickém smyslu tohoto termínu. Udržuje se podle Carla Einsteina na hranici potlačení a zvednutí potlačení: je **přechodem**, hybnou pákou transformací.“ Georges Didi-Huberman, cit. dílo, s. 226. S principem „probuzení“ formy (obrazu), souvisí i metafora jara, s jejíž pomocí Kubišta vyjádřil revitalizující proměnu forem ve statích O duchovém podkladu moderní doby a O duchovní podstatě moderní doby.

144 Georges Didi-Huberman, cit. dílo, 211.

145 V katalogovém textu Kubištovy výstavy v Mánesu v roce 1960 tuto skutečnost zdůraznili Miroslav Lamač a Jiří Padrta: „Problematika kubismu, která má své domovské právo zcela jasně ve Francii, prolíná se u nás – Kubištovo dílo je toho zvlášť silným příkladem – s duchovní atmosférou zcela specifickou, stejně jako v celé střední Evropě tehdy silně náchylnou k expresi; kubistické tvarosloví je tu zkrátka využito v novém obsahovém smyslu. Poznali jsme, že některé Kubištovy obrazy jsou přímo planoucím poselstvím exaltované psychiky, jako by chtěly hlásat, burcovat a obracet na víru v nové převratné perspektivy lidského ducha.“ Miroslav Lamač – Jiří Padrta, *Bohumil Kubišta* (text v kat. výst.), s. 26. Naposledy k této

racionálního klasicismu, konkrétně z obrazu *Sbírání many*, jehož některé prvky Kubištova kompozice cituje.[150] Poussinovo intelektuálně formulované umění mělo na Kubištu podstatný vliv. Během svého pařížského pobytu počátkem jara 1910 vytvořil kopii Poussinova obrazu *Orfeus a Eurydika*, chovaného v Louvru, a svůj teoretický pohled na tvorbu velkého klasicisty vtělil o dva roky později do stati Nicolas Poussin otištěné ve Volných směrech.[151] Otevírá ji motivem Balzacova Neznámého arcidíla, jež geniálně předjímá „…historii, která se ve vývoji malířství nestala za jeho života, ale až po jeho smrti, a která v sobě obsáhla úsilí velikého moderního malíře Cézanna“.[152] Frenhofer – moderní Cézanne – vyvodí z objektivních pravidel výtvarné formy dalekosáhlé konsekvence, jež se současníkům (jedním z nich je Poussin), jeví jako nesrozumitelný shluk skvrn. Kubišta Balzacovu fabulaci vykládá z hlediska uměleckého vývoje nikoli jako popření, nýbrž doslova jako „vzkříšení“ klasických zákonitostí malby objevených Poussinem a objektivně platných.[153] Poussin je substrátem, z něhož vyrůstá Frenhoferovo-Cézannovo umění; Kubišta nechává vyrůst svůj programový obraz, svoji apologii moderny, ze stejných živin. Takový postoj ostatně odůvodňuje kulturně-historický princip: „V dobách velikých uměleckých převratů se často vzpomíná na dávno mrtvé tvůrce, jejichž dílo je průkopníkům přímo paladiem, které osvěžuje, dodává síly a odvahy k boji“.[154] Vztah k Poussinovu odkazu je zajímavý i v tom smyslu, že Kubišta rozvíjel paralelně k velkému francouzskému klasicistovi svoji pictura docta v teorii moderního umění. Antonín Matějček vzpomíná, jak „Estetikovi umění a příštímu historikovi imponoval […] od první chvíle malíř, který měl tak neobyčejné vzdělání theoretické a který šel výtvarným otázkám na kloub s překvapující silou rozumovou“.[155] Pregnantní teoretický názor měl však u Kubišty překvapivou převahu nad otevřenějším intuitivním přístupem, který je u umělce očekáván. Během výběru obrazů na připravovanou výstavu fauvistů v Mánesu docházelo k paradoxním sporům mezi teoretikem a umělcem s opačnými akcenty.[156] Kubištův zanícený racionalismus motivoval jeho návrat ke klasické kompozici, ba přímo k mistru klasicismu.

Domnívám se však, že spíše než k Poussinovu obrazu, na který se v souvislosti se *Vzkříšením Lazara* tradičně poukazuje, má Kubištův obraz zřetelnější vztah k Rembrandtovu leptu *Vzkříšení Lazara* z roku 1642. Kompozice tohoto listu působí jako východisko základní představy výjevu, a sice: uzavřeným prostorem jeskyně s otevřeným výhledem uprostřed, ve kterém se rýsuje vyvýšená silueta Betanie – skalní otvor přitom charakterizuje zvláštní, nalevo směřující klínovitý výsek, nápadný i v Kubištově kompozici; obdobným rozmístěním postav od Marty v popředí v levé spodní části obrazu přes Krista situovaného diagonálně vzhledem k Lazarovi, který se pozvedá z hrobu v pravém dolním rohu (obdobné je gesto Kristovy levice), skupinu postav nakupených při levém okraji obrazu až po zástup tísnící se v pozadí při vstupu do jeskyně. Vztah k Rembrandtovu listu zřetelně potvrzuje i nápadné gesto Martiny pravice s roztaženými prsty, ponořené do temného stínu způsobeného protisvětlem padajícím do interiéru z otevřeného průzoru z jeskyně. Tímto kompozičně zdůrazněným prvkem se velmi účinnou součástí výrazového aparátu obrazu stal rembrandtovský temnosvit, který Kubišta charakterizoval jako výraz světelného expresionismu.[157]

Formálně, ale především výrazově, je však základnou výtvarné koncepce *Vzkříšení Lazara* El Greco. Odkaz toledského vizionáře je v koncepci obrazu přítomen tak silně jako v žádném jiném Kubištově díle.[158] Ovládá jeho výrazový

problematice viz Dalibor Veselý: Czech New Architecture and Cubism, in *Umění* 53, 2005, s. 586–604.

146 Jan Zrzavý, Bohumil Kubišta, cit. dle: František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 135–145, zde s. 141.

147 To jistě mělo svůj generační kontext, u žádného z druhů však potřeba práce s obsahovou tematickou malbou nebyla tak výrazná jako u Kubišty. K tomu srov. Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 62–63: „Jak prohloubili mladí třeba právě záběr generace devadesátých let, která ve figurálním tematickém obrazu zanechala výsledky až na několik výjimek (Preisler, Jiránek) spíše zlomkovité nebo příliš dobově omezené! Na rozdíl od vývoje ve Francii, kde kubismus znamená tematické zúžení, u nás naopak dává namnoze ještě podnět k rozvinutí tematické šíře. Podmiňuje to jasná tradiční souvislost vlastně s buditelskými tendencemi XIX. století. Mladí čeští malíři chtějí obsah, ideje, přísné duchovní hodnoty, chtějí svými obrazy zároveň s nejupřímnějším vyznáním sebe sama i umění mravně opravdové a silné, chtějí obrodit českou malbu, řešit vážné otázky života národa. Zvláště Kubišta je v tomto směru přímo prototyp zaníceného horlitele“.

148 K tomu viz Georges Didi-Huberman, cit. dílo, s. 202–203: Kubismus podle Einsteina „…nesmí být považován za pouhou ‚optickou zvláštnost' […] Je to validní zkušenost, která sahá mnohem dále, a věřím, že její porozumění je hlavně otázkou naší energie […] Chápejme tuto větu ve všech nuancích motivu energie: energii, která se žádá od diváka, aby pochopil rozsah kubistického převratu; ale také psychickou energii, jejímž uskutečněním jsou kubistické formy samotné. […] Formální analýza kubistických obrazů umožňuje s relativní přesností rozvinout pojem opravdové energetiky vizuální zkušenosti“.

149 Erwin Panofsky, Iconography and iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art, in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939, s. 3–32.

150 Obraz je kompozičně „…přímo inspirován Poussinovým obrazem Sbírání many, který znal Kubišta z Louvru. Volně z něho převzal kulisu skalního útvaru prostoupeného paprskem světla zjevujícího děj. Podobnosti se objevují ve figuře Krista, v gestech sestry Lazara i u dalších jednajících figur. Pro Poussinovu kompozici hovoří rovněž tužkový náčrt formátu dvou do sebe zasazených čtverců ve výsledný převýšený obdélník, zvolený pro vzrušenou scénu tak, jak o tom hovořil ve svém článku – Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 214, pozn. aut. – Dále propojení a významové spojení hlavních osob scény, kterému neváhal dát podobu pravidelného symbolického obrazce.“ Mahulena Nešlehová, cit. dílo, s. 112.

151 Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 201–222. Ke Kubištovu vztahu k Poussinovi viz Karel Srp, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, zde kap. Kubištův Poussin, s. 324–325.

152 Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 201.

153 „Cézanne-Frenhofer postaví svět před hádanky a svým houževnatým úsilím po zdůvodnění zákonů reliefu světla a prostředí vyvolá bezděčné vzkříšení, obdiv a návrat k těm ideálům, které naplnil a realisoval veliký mistr porenesanční – Nicolas Poussin.“ Tamtéž.

154 Tamtéž.

155 Antonín Matějček, Bohumil Kubišta v Paříži, in František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 86.

156 „Vznikly tu neshody mezi jeho racionalistickými



57 /
Rembrandt van Rijn: Vzkříšení Lazara, 1642
lept, velikost listu 15,0 × 11,4 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

účin do té míry, že lze vysledovat nejen příbuzný morfologický tón, který účinně zhodnocuje hieratické kvality jejich expresivní akcentací, ale také identifikovat adoptované postoje a gesta.[159] Reaktualizace El Greca souvisí s živou recepcí odkazu velkého manýristy (v dobovém kontextu spíše vizionářského barokisty) na počátku 20. století.[160] Souvislost s nástupem moderny je zřejmá; výrazově vypjatá malba prolamující dobové formální konvence byla neobyčejně blízká myšlenkovému milieu středoevropské moderny. Korespondovala s ním jak svou formotvornou odvahou, tak obsahovou závažností a duchovní expresivitou. V době, kdy Kubišta pracoval na *Vzkříšení Lazara*, se ve výtvarných časopisech okruhu moderny objevují významné grecovské stati, které jistě četl. Ve XIV. ročníku Volných směrů píše Václav Ertl obšírný text k článku Maurice Barrèse z Revue bleue Greco čili tajemství Toleda. Grecova sláva „…počíná zastiňovati všechny dosavadní hvězdy španělského umění“ a jeho jméno „…přiřazuje se v plné rovnocennosti ke jménu Michelangelovu, Rubensovu a Rembrandtovu“.[161] Hned první číslo Uměleckého měsíčníku přineslo v roce 1911 obsáhlý článek Emila Filly inspirovaný výstavou El Greca v Mnichově,[162] v následujícím roce píše pro Volné směry Julius Meier-Graefe stať Grecův barok,[163] v níž Grecův uznaný objevitel líčí, jak se toledský mistr „vynoří z propadliště“ a vmísí do debaty kritiků diskutujících „…o impresionismu a jeho následcích,

thesemi a mezi mou svobodnější interpretací nového umění, jež odpovídala podle mého soudu lépe materiálu výstavy, v níž ani dva umělci nevyznávali týž malířský program, tím méně byli ovládáni jednotnou theorií. […] Byl v tom jistý paradox. Kubišta, malíř, racionalista, který hledal podstatu uměleckého tvoření v zákonech a pravidlech, jichž poznáním a ovládnutím lze spolehlivě dojít cíle a přivésti malířství na výši tvůrčí. S ním se přel theoretik, který měl za sebou dosti obsáhlé studium estetiky a theorie umění, který byl znechucen jalovostí racionalismu a positivismu v myšlení o umění… Zejména mě dráždila Kubištova slepá víra v geometrii a matematiku jako prostředky výtvarného poznání.“ Tamtéž, s. 89–90.

157 Bohumil Kubišta, Henri Matisse (1910), cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 37. Kubišta Rembrandta zmínil ve stati Paul Cézanne, tamtéž, s. 28, a v souvislosti s funkcí barvy v článku Nicolas Poussin, viz Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 218. Podle svědectví současníků Rembrandtovo dílo intenzivně studoval v rámci exaktních rozborů kompoziční skladby děl starých mistrů.

158 K tomu již Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 46: „Poslední z velkých kompozic, Vzkříšení Lazara, ukazuje jasně k inspiračním zdrojům umění epochy manýrismu a zvláště k El Grecovi.“ Rovněž Mahulena Nešlehová, cit. dílo, s. 112: „Exaltovanost formy a produchovnění celého obrazu prozrazuje však vliv […] vizionáře El Greca.“

159 K tomu viz níže.

160 Jako předchůdce romantismu objevil El Greca Theophile Gautier v *Cestě po Španělsku* (*Voyage en Espagne*) vydané v r. 1843, William Stirling Maxwell jej uvedl ve významném kompendiu španělského umění *Annals of the Artists of Spain* z roku 1848. Zásluhu za znovuobjevení El Greca pro dějiny umění si však rozborem umělcovy tvorby v *Spanische Reise* vydané v roce 1910 připsal Julius Meier-Graefe, kde jej charakterizoval jako anticipátora baroka a expresionistu. V roce 1911 vyšla v Mnichově monografie o El Grecovi od historika španělského umění Augusta Liebmana Mayera (*El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco*, München, 1911). Gautier považoval El Greca za ideálního romantického hrdinu, nepochopeného génia a blázna, jehož umění zrcadlí touhu po zvláštním a mimořádném. Vztahem českého kubismu k El Grecovi se v kapitole El Greco protokubista zabýval zejména v souvislosti s Fillovým iniciačním kubistickým obrazem *Salome* Vojtěch Lahoda, *Český kubismus*, Praha 1996, s. 23. Podobně k recepci El Greca v českém moderním umění viz Jiří Padrta (výběr a komentář), *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Teorie, kritika, polemika*, Praha 1992, s. 61nn.

161 Václav Ertl, O Barrèsově studii „Greco čili Tajemství Toleda“, in *Volné směry* 14, 1910, s. 174–178.

162 Emil Filla, Domenico Theotocopuli, El Greco. Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově, cit. dle: tentýž, *Práce oka*, Praha 1982, s. 12–25.

163 Julius Meier-Graefe, Grecův barok, *Volné směry* 16, 1912, s. 35–74; překlad Marie Nechlebová. S poznámkou: „Tištěno jako originál“.

o Cézannovi a Renoirovi, o Maréesovi a van Goghovi“.[164] Je představen jako „debutant z časů Tizianových“; toto contradictio in adiecto zdůrazňuje, že debutant moderní umělecké debaty je „…současníkem největšího výkvětu všeho malířství“, avšak „…jeví zároveň jiné rysy, jež dotud zdály se býti vlastnictvím pouze nynějšího umění, rysy svrchovaně pozoruhodné, které potvrzují, co již tušil ten i onen milovník moderního malířství: že vše, co je dnes cenného, jistě nějak souvisí s hodnotami dříve vzniklými“.[165] Toledský mistr je také příkladem latentního napětí mezi vysokým, v Kubištově případě vizionářským ideálem moderny, a jejím obtížným společenským přijetím.[166] Rysy jeho umění jsou podezřelé, je „…i dnes ještě příliš nové, příliš smělé“.[167] Ale právě proto je El Greco „…veličinou, jejíž účinky jdou do nekonečna“.[168] Jeho tvorba dovádí německého teoretika k definici, se kterou by Kubišta nepochybně souhlasil: „Zduchovnění zevšeobecňuje symbol a vybavuje prostředek z hmoty“.[169]

Také Emil Filla zasvěcuje svoji stať z roku 1911 paralele El Grecova progresivního umění a úsilí moderny: „…Greco svým dílem dotýká se podstatných základů umělecké tvorby nynější generace, a zájem spojený s určitou láskou k němu pomáhá též charakterizovati dráhu našeho vývoje a ukazuje, jak vzdáleni jsme svému včerejšku a kam se béřeme“.[170] Grecovo dílo bylo indikátorem historické závažnosti a étosu moderního uměleckého programu. Sugestivní tvůrčí syntéza barevně a citově syté benátské renesanční malby a metafyziky byzantského ikonopisu vytvořila, terminologií Fillova článku, „formovou gramatiku“ se specifickou spirituálně aktivní expresivitou, která korespondovala s duchovní motivací středoevropské avantgardy. „…Greco není jen objevem archeologickým, nýbrž stává se den ode dne střediskem našich zájmů, magnetem a patronem uměleckého snažení“.[171] Filla však zároveň upozorňuje na výlučnost grecovské „formové gramatiky“, jejíž heterogenní „…všestrannost bývá vázána na individualitu a nemůže se tedy státi programem všeobecným“.[172] Mimoděk tak charakterizuje i paralelu mezi Kubištovou uměleckou pozicí, obdobně všestrannou a heterogenní, a El Grecem – paralelu v rámci generace výlučnou. Když Filla hovoří o formálních a výrazových rysech El Grecovy malby, definuje do jisté míry i Kubištův tvůrčí program z let 1911–12; *Vzkříšení Lazara* je svým vizionářským eschatologickým podtextem obzvlášť signifikantní: formulace jako „bizarní proporce“, „celková kompoziční strnulost“, „konstruktivní přesnost“, „psychický výraz“ a „vnitřní dramatičnost“[173] by mohly dobře posloužit i k popisu Kubištova „nejgrecovštějšího“ obrazu. Kubišta sám ostatně ve své teoretické práci Grecův odkaz ve vztahu k modernímu umění reflektoval.[174]

Fillova stať dokládá také afinitu kubistického programu k El Grecově odkazu. Konstruktivní řešení forem odpovídá „klínovitému řazení“, principu, který Filla spatřuje v malířství benátského cinquecenta, avšak „Greco mění […] tupý úhel v ostrý, klade klín proti klínu; a jeho ramena kontrastově proti sobě řazena stávají se vlastními nositeli liniové rytmiky a dramatičnosti“.[175] El Greco podle Filly „fixovanou iluzi objektů skládá z více pohledů: nechce podati předmět z jednoho mžikového pohledu, nýbrž podal by jej nejraději ze všech stran zároveň“.[176] Tím do obrazu vniká pohybová energie: „Skládaje pohledy z různých zorných hledisek, dle různých os, dociluje tím zvýšeného pohybu, tj. zdání, jako by viděl předmět v trvajícím proudu pohybovém“.[177] Důsledkem tohoto pojetí je nový poměr diváka k obrazu: El Greco „…objektivizuje větší měrou jeho hledisko, jako by ho chtěl přinutiti, aby zapomněl na sebe, ztratil se jaksi a cele se vměstnal v umělcovo dílo“.[178] Tato charakteristika pozoruhodně

164 Tamtéž, s. 36.
165 Tamtéž.
166 „Debutantu z časů Tizianových se přihází, co potkává všecky lidi jeho druhu, ať už spatřili světlo světa před třiceti nebo třemi sty lety. Jest otázka, předvídal-li tichý Toleďan i tuto podivnost. Jedni vynakládají ohromné sumy za jeho obrazy, druzí se jim posmívají tak hrubě, jako se posmívají Cézannovi nebo van Goghovi […] A posměvači […] mají jako obyčejně přesilu.“ Tamtéž, s. 40.
167 Tamtéž, s. 42.
168 Tamtéž, s. 64.
169 Tamtéž, s. 74.
170 Emil Filla, Domenico Theotocopuli, El Greco. Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově, cit. dle: tentýž, *Práce oka*, Praha 1982, s. 12.
171 Tamtéž, s. 13. Zajímavá je poznámka, v níž Filla spojuje složitý, pluralitní základ El Grecovy syntézy s dobovou neujasněností slohové podoby a obsahové náplně umění: „Záliba v Grecovi je význačná pro bližší určení dnešní doby. Je typické, že v nynějším zmítání a nejasnosti doba dosud nevyslovená a chaotická nesáhla k mistru aneb k určitému útvaru uměleckému v podstatě jednoduššímu, méně komplikovanému a že právě Greco svým neurčitým a též i ve své době příliš složitým zjevem ji upoutal a odpovídá nejvíce její tvářnosti. V době, kdy vše zkoušíme znovu a teprve se rozhlížíme za vyhráněnou a jasnou metou, je Greco jen jakýmsi rejstříkem pro všechny možnosti […] Greco znamená přechodné stanovisko.“ Tamtéž, s. 14.
172 Tamtéž, s. 14–15.
173 Tamtéž, s. 14.
174 V rozboru Cézannovy tvorby píše: „Kompoziční složky jeví velikou příbuznost s Grecem, protahování nebo stlačování figur, tak charakteristické pro velikého asimilovaného Španěla, stalo se i Cézannovi nezbytností ve výtvarné řeči.“ Bohumil Kubišta, Paul Cézanne, cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 30.
175 Emil Filla, Domenico Theotocopuli, in tentýž, cit dílo, s. 24.
176 Tamtéž, s. 23. Na Fillovo kvazi-kubistické hodnocení Greca upozornil v kapitole El Greco „protokubista“ Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 93–94.
177 Tamtéž, s. 23–24.
178 Tamtéž, s. 24.

souzní s rozbory kubistického obrazu od Carla Einsteina;[179] Kubišta mohl v tomto duchu nejen spojit El Grecovu „formovou gramatiku“ s kubismem, nýbrž využít jejich prostředky intenčně k aktivaci zvoleného námětu a aktivizaci divákovy vnímavosti. Exaltovaný výraz grecovské malby, zvláštní, nepotlačitelný pohyb uvnitř forem má svou revitalizační působivostí rovněž vztah k vlastní „subject matter“ Kubištova obrazu. Václav Ertl si tohoto účinku Grecova umění povšiml: na obraze *Křest Krista* je nutkavá dynamika forem vyjádřena jejich deformací: „Greco láme kresbu a chce si vytvořit formy schopnější k vyjádření své myšlenky. Neběží Kristovi a celému lidstvu o obrození k novému životu? V této lázni starý Adam obrozen se přetvořuje“.[180]

Greco je legendárním předchůdcem programu moderny nejen formální odvahou, autenticitou a výrazovou silou svého díla, nýbrž především tím, co tyto kvality motivovalo – ideou zduchovnění, s níž bylo její středoevropské milieu tak intenzivně spjato. Max Dvořák zakončuje přednášku o Grecovi a manýrismu úvahou o imanentní duchovní hodnotě Grecova díla; tuto kvalitu mohla po „…dvou stoletích, kdy vládly přírodní vědy, matematické myšlení, kausalitní pověra, technický pokrok a zmechanisovaná kultura, kultura zraková a mozková, ne však kultura srdce“, objevit teprve současná doba.[181]

Modernistická licence středověké výrazové formy

Sugestivně oduševněný styl El Grecova umění je založen na jedinečné expresivní saturaci forem, jejichž transcendující idiom proniká excitovaný subjekt jako cíl a příjemce této transcendentní hodnoty. V tom smyslu má, jak si jeho moderní objevitelé povšimli, rysy středověké tvorby – jak svou vnitřní povahou,[182] tak do určité míry i formálním jazykem. Meier-Graefe upozornil na vnitřní souvislost Grecova formálního a výrazového aparátu se středověkým obrazovým konceptem a formou: „Můžeme si představiti, když daleko od Toleda sníme o Pohřbu hraběte Orgaze, že komposice s řadami hlav a souměrně rozdělenými středními motivy byla vzata s portálové výzdoby kteréhosi zmizelého dómu. Nikoliv jednotlivosti, nýbrž vzorec uspořádání; a nejen vzorec, nýbrž i duch“.[183] Definice: „Vynalezl svou gotiku. Stala se výrazem jeho objektivizační schopnosti. Jí oduševnil užší shodu své doby“.[184] Dílo toledského mistra se takto stává paradigmatem moderního úsilí, neboť zahrnuje do svého formálního slovníku netoliko dobové formy, nýbrž také „…vše, co před ní vzniklo. Tak bychom mohli činit dnes“.[185] Generace Osmy a Skupiny výtvarných umělců dospívá k obdobnému přesvědčení o nutnosti duchovní saturace moderní formy, kterou dobové myšlení spojovalo s příkladem středověkého umění, především gotiky.[186] Ohlas těchto názorů se příležitostně objevuje i v Kubištově teoretické práci; při srovnání výrazové moci starého a nového umění předesílá, že „…je nemožné, aby jedinec tvořil tak silná díla, která by měla moc zachvět nynějším člověkem, vyburcovat jej z líné netečnosti k věčným otázkám, díla, jež by měla akční sílu primitivů doby Giottovy a gotických anonymů, díla, jež by přímo hnětla lidskou duši“.[187] Vztah ke gotické tradici rozpoznává u Cézanna – všímá si, že vedle barevné výstavby, zdůrazňované kritikou, hraje v Cézannově výtvarné řeči významnou úlohu linie jako rytmický element, „…jenž dodává gotického rázu jeho obrazům“.[188] Spojení snah generace o duchovní „reformu formy“ s gotikou podporovala dobová teorie, jak dokládá nejen Meier-Graefeho *Grecův barok*, nýbrž také práce Wilhelma Worringera *Formprobleme der Gotik*, která měla na příslušníky generace silný

179 Srov. výše zde, zejm. pozn. 148.
180 Václav Ertl, O Barrèsově studii „Greco čili Tajemství Toleda“, in *Volné směry* 14, 1910, s. 177.
181 „Dnes je materialistická kultura před zánikem. Nemám ani tak na mysli její vnější zhroucení, které bylo jen průvodním zjevem, jako spíš zhroucení vnitřní, jež můžeme v poslední generaci pozorovat ve všech oborech duchovního života; ve filosofickém a vědeckém myšlení, kde duchovní vědy se znovu ujaly vedení; v přírodních vědách, kdy byly od základu otřeseny zdánlivě skálopevné předpoklady starého positivismu; v literatuře a v umění, jež se jako ve středověku a v době manýrismu obrátily k absolutním duchovním hodnotám, nezávislým na smyslové přírodní věrnosti; a konečně ve shodném rysu všech událostí, které tajemný zákon lidského osudu řídí všechny směrem k novému, duchovnímu, protimaterialistickému věku. Ve věčném zápolení hmoty a ducha sklání se miska vah na stranu vítězství ducha a tomuto obratu vděčíme za to, že jsme v Grecovi poznali velikého umělce a prorockého ducha, jehož sláva bude také v budoucnosti zářit jasným světlem.“ Max Dvořák, Greco a manýrismus, in tentýž, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946, s. 289–305, zde s. 305.
182 „…aby čerpal z minulosti, k tomu jej pudily jeho představy, jeho mystika, […] ne jeho artistství, a to se stalo tvůrčím.“ Julius Meier-Graefe, Grecův barok, *Volné směry* 16, 1912, s. 72.
183 Tamtéž.
184 Tamtéž.
185 Tamtéž.
186 „Přesvědčení o naplnění duchovní formy a o nutnosti ji znovu vytvořit jakoby z nulového bodu vrcholí v ‚kubistické‘ generaci. Je to Skupina výtvarných umělců a tvůrců, kteří sice nebyli bezprostředně jejími členy, ale tvořili mnohdy dle podobných intencí, i když často s diametrálně odlišnými výsledky a teoretickými předpoklady. Proměna tělesnosti je cestou k novému duchovnímu obsahu, který, jak si umělci uvědomovali (Kubišta, Filla ad.), by měl být stejně silný jako duchovní podstata gotických děl. Věděli ovšem, že to není možné, že je nereálné vytvářet jakousi modernistickou neogotiku. Byli přesvědčeni, že duchovní náplň musí být současná, musí souznít s životem, ale měla by mít stejnou sílu a přesvědčivost jako duchovní poselství některých příkladů starého umění.“ Vojtěch Lahoda, Vražda formy a „rozkouskované tělo“, in Karel Srp – Marie Rakušanová (eds.), cit. dílo, s. 37.
187 Bohumil Kubišta, Malby Mikoláše Alše v radnici, cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 18. Podle upozornění editora na článku spolupracoval Emil Filla.
188 Bohumil Kubišta, Paul Cézanne, tamtéž, s. 25–26. Také v *Podobizně ženy* se malíř „…přísností, jednoduchostí a monumentálností formy […] blíží gotice.“ Tamtéž, s. 28.

vliv.[189] Vojtěch Lahoda v této souvislosti připomíná přímé svědectví deníků Emila Filly.[190] Myslím, že výrazným hmotným dokladem těchto tendencí je obraz *Vzkříšení Lazara*. Kubišta zde přímo citoval ze slovníku gotiky, když na spodním lemu Kristova pláště uplatnil charakteristický záhybový motiv gotické draperie. Jeho křivkou ozvláštnil a účinně zvýraznil kubizující, dynamicko-rytmickou lineární soustavu obrazu.

Úběžníkem Kubištova tvůrčího myšlení byla objektivizace forem ve smyslu přeformulování hmoty a tvaru do univerzálního výrazového idiomu, který ze své podstaty produkuje duchovní energii, obdobně jako tomu bylo ve středověkém umění. Vzkříšení Lazara již tím, že se jedná o námět ukotvený ve středověké ikonografii, obsahuje středověké principy objektivizace a transcendentní saturace formy z Kubištova díla asi nejsilněji. Kristus je prezentován v majestátní hieratické, nikoli narativní podobě, jak by odpovídalo příběhu. Kubišta v postavě vyjádřil myšlenku svrchované spirituální moci univerzální platnosti. Jeho Kristus je modernistickou licencí středověké výrazové formy. Postava ikonograficky odpovídá obrazu Krista-Soudce, a to nejen přímým způsobem, zejména gestem pravice (toto gesto je pozoruhodně blízké gestu Krista na Michelangelově *Posledním soudu*, obsahově vlastně rovněž středověkému, byť výrazově podanému v novém, barokně dramatickém smyslu), nýbrž i formálním řešením postavy. Kosočtverečnou formou zpracovanou v duchu kubistické morfologie se Kubištův Kristus nápadně přiblížil geometrickému schématu Krista-Soudce z románských tympanonů. U románských příkladů se jednalo o geometrický rozklad objemu myšlené sedící postavy do plošně abstrahovaného útvaru, vepsaného do půdorysné plochy podkladu – kosmického oválu mandorly. Kubišta toto schéma, tedy plošné rozložení hloubkové dimenze sedící postavy, aplikoval na kráčející figuru, takže naznačuje hloubkový pohyb Krista přistupujícího k Lazarovu hrobu. Tvarový zjev postavy odpovídající středověké (spíše románské než gotické) formové redukci autoritativní figury Krista-Soudce, plní významovou funkci příslušného ikonologického odkazu, jehož vzor Kubišta revitalizuje využitím prostředků současného formového jazyka: expresivní kubistické skladebnosti a rytmické



58 /
Trůnící Kristus, 1130–1135
Autun, katedrála Sv. Lazara, tympanon středního portálu západního průčelí

59 /
El Greco: Vyhnání kupců z chrámu, kolem 1600
olej, plátno, 106,3 × 129,7 cm,
The National Gallery, London



[189] „Wilhelm Worringer pak uspokojil umělce generace Osmy a Skupiny výtvarných umělců, když vydal v roce 1911 knihu *Formprobleme der Gotik*. Nešlo jen o to, že řada českých tvůrců považovala gotiku za formový vzor moderního umění, a to především pro sepětí vlastní výtvarné formy s duchovním nábojem, který měl podklad náboženský. Tento náboj moderní umělci, například Otto Gutfreund, gotickým tvůrcům záviděli.“ Vojtěch Lahoda, Vražda formy a „rozkouskované tělo“, in Karel Srp – Marie Rakušanová (eds.), cit. dílo, s. 40.

[190] „Rozmanitý materiál středověkého umění sloužil Fillovi k různým geometrickým a kompozičním rozborům obrazu opět ve snaze nalézt obecnější zákonitosti výtvarné formy.“ Tamtéž, s. 37.



60 /
El Greco: Svlečení z roucha (El Espolio), okolo 1606-1608
olej, plátno, 165 × 98,8 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München

výrazovosti. Rytmicky traktovaný útvar odpovídá transcendentní povaze středověké formy; v Kubištově pojetí má svou geometrickou podstatou význam neempirické, duchovně symbolické složky obrazu, jeho rytmická osnova je zároveň nositelem slohové identity.[191] Tento rys vedl Kubištu k pokusu o tvůrčí licenci středověkého vzoru ve smyslu jeho kubizující transformace, umožňující dobově autentické vybavení „vnitřního modelu“. Přitom se mohl opřít o El Greca. Kosočtverečný obrys Kristova těla odpovídá Grecově byzantinizující stylizaci Krista a světeckých postav, kterou Kubišta pregnantně geometrizuje. Jeho Kristus připomíná obdobnou pozicí nohou při chůzi, gestem levice a červeným rouchem stejnou postavu z Grecova *Vyhnání kupců z chrámu*.[192] Zřetelnější paralelu však spatřuji u Krista z obrazu *El Espolio*;[193] sumární kosočtverečná forma draperie, její intenzivní rudá barva, obdobný typ postoje ve vykročení, stín na nohou vržený šatem a gesto levice mohly být Kubištovi skutečným východiskem. El Greco vytvořil několik menších replik obrazu, z nichž jedna, datovaná 1606–08, se nachází v mnichovské Alte Pinakothek a Kubištovu obrazu odpovídá i silnými šikmými stíny v záhybech Kristova roucha. Kubišta uplatnil na *Vzkříšení Lazara* týž figurální idiom, vybavující postavu autoritou románsko-byzantského Krista; proti Grecovi je však jeho koncepce dialektická: pohybovou dynamikou těla prochází strnulý metafyzický moment, je to současně proces i stáze. Dialektika dějové kontinuity a mimočasového zjevu Krista odpovídá vztahu dějové a symbolické roviny události: narativní pohyb prostupuje absolutní gesto Pantokratora, pozemský zázrak obnovy získává eschatologický rozměr.

[191] „Zůstaňme při účelnosti: zaměňme loď kostela za zasedací síň radnice nebo za prodejnu tržnice, a gotika zůstane gotikou; zaměňme rostlinný tvar na sloupové hlavici za živočišný a gotická hlavice zůstane gotickou; zaměníme-li však geometrickou podstatu kompozice, lomený oblouk v jednoduchý, zaměníme rytmické poměry a nemáme již co dělat s gotikou. Z toho je patrno, že větší význam pro formovou podstatu stylu náleží transcendentálním tvarům než empirickým“ Bohumil Kubišta, O předpokladech slohu, cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 67.

[192] El Greco téma zpracoval r. 1600 (olej na plátně, 106 x 130 cm, National Gallery, London). V téže době vytvořil i jeho malou verzi (olej na plátně, 42 x 52 cm, Frick Collection, New York). Není jasné, zda šlo o návrh k obrazu nebo o následnou kopii v menším měřítku. Na přímý vztah Krista z Kubištova *Vzkříšení Lazara* ke Kristu z Grecova *Vyhnání z chrámu* upozornil již Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 46: „Postava Krista je až na gesto zdvižené ruky převzata z Grecova vyhnání z chrámu, a to nejen postojem, ale i způsobem formování záhybů roucha a jeho barevností.“

[193] Obraz vytvořený v letech 1577–79 byl určen pro sakristii katedrály v Toledu, kde dosud visí. Obě díla byla reprodukována v Meyer-Graefeho článku.

Krystalické tělo

Nejen tímto gestem, ale i zmíněným tvarovým idiomem byzantsko-románského typu sugeruje Kristova postava koncentrovanou duševní energii. Svým kosočtverečným tvarem představuje krystalickou formu, na počátku druhého desetiletí mimořádně exponovanou v teoretických úvahách a tvorbě kubistických autorů. Krystal sehrál v době nástupu moderního umění významnou úlohu paradigmatického tvarového symbolu tvořivé síly.[194] V roce 1901 uspořádala secesní umělecká kolonie v Darmstadtu při zahájení výstavy Ein Dokument deutscher Kunst mystickou ceremonii Das Zeichen (Znak) vrcholící inscenovaným obřadem, při němž byl krystal povýšen na takřka soteriologický „symbol nového života“.[195] Proces krystalizace jako transmutace látky do podoby vyhraněné formy probíhající uvnitř hmotné substance byl v symbolistně laděném myšlenkovém milieu fin de siècle vnímán jako paradigma tvoření vůbec; symbolický význam přikládaný tomuto ideálnímu útvaru se sice měnil,[196] spojení s představou univerzálního tvůrčího znaku však zůstávalo. Obdobně, jako se v nitru přírodní látky formuje skrytými silami krystal, získává v procesu tvorby za účasti skrytých sil nevědomá látka pregnantní uměleckou formu, jež je výrazem univerzální tvořivé síly. Podle Aloise Riegla „...veškeré umělecké tvoření není ničím jiným, než soutěží s přírodou... A základní zákon, podle něhož příroda formuje neživou matérii, je krystalizace“.[197] Riegl byl předním představitelem Vídeňské školy dějin umění, která důrazem na analýzu formy, jež mimoděk významově akcentovala, hluboce ovlivnila středoevropskou modernu (je to patrné i z Kubištových teoretických prací). Dichotomii geometrického a organického východiska tvoření jako základních pojetí vizuální formace vůbec rozvinul Wilhelm Worringer v knize *Abstraktion und Einfühlung* z roku 1910, která měla mezi příslušníky generace Osmy a Skupiny výtvarných umělců velký ohlas. Podle Worringera nalézala touha „...vytvořit si tváří v tvář matoucí a znekličňující změti jevů vnějšího světa pevné body [...] své prvotní uspokojení [...] v čisté geometrické abstrakci, která, oproštěna od veškeré vnější souvislosti se světem, představovala blaho, jehož tajemné vysvětlení se nenachází v pozorovatelově intelektu, nýbrž v nejhlubších kořenech jeho psychosomatické konstituce. Klid a blaženost se mohly vyskytnout jedině tam, kde člověk stál tváří v tvář absolutnu. V důsledku nejhlubší souvislosti všech věcí ze světa je tato geometrická forma také zákonitostí utváření krystalické anorganické hmoty“.[198] Geometrická, krystalická konstituce tvaru tak evokuje prvotní moment světa a jeho nutkavou nevědomou meditaci.

Idea krystalu jako univerzálního symbolu tvořivé síly pronikla všechny proudy středoevropské moderny od secese přes symbolismus, expresionismus a kubismus až po futurismus.[199] Její ikonografický význam se koncentroval v intuitivně vnímané hodnotě elementárního tvarového výrazu, vyvěral z významotvorného potenciálu formy, jež demonstruje proměnu původní inertní masy ve scelený, čistě traktovaný dynamický tvar a ztělesňuje tak princip tvoření vůbec. Tato ostentativní schopnost vybavila krystalickou formu k tomu, aby se stala univerzálním symbolickým útvarem moderního duchovního světa, který měl nahradit dosavadní náboženskou symboliku. Dynamický aspekt krystalinické formy manifestující ve svých diagonálních hranách imanentní tvůrčí sílu zdůraznil Pavel Janák ve známé stati Hranol a pyramida.[200] Její aplikace na postavu křisitele, divotvůrce ztělesňujícího revitalizační moc, má v tom smyslu zcela srozumitelnou ikonografickou funkci. Jestliže „...krystalinické ‚věčno‘ vkládalo do postav, vystavených anorganické ‚pomíjejícnosti‘ obsahy, které jim nebyly

194 Karel Teige tento dobový význam krystalické formy výstižně charakterizoval ve studii o Bohumilu Kubištovi: „Impresionistický obraz byl opar a mlha. Kubistický obraz je krystal [...] Vrcholné stadium kubismu bylo výstižně charakterizováno jako směřování ke krystalu a krystalizaci (Ozenfant & Jeanneret, La Peinture moderne). Krystal byl učiněn svrchovaným vzorem racionální a logické tektoniky obrazu, jehož konstruktivní armatura se dá vykalkulovat [...] Krystalem ukazuje příroda, jak vznikají tvary souhrou a protihrou vnitřních a vnějších sil. V skrytu, uvnitř kamene, tlakem z vnitra k vnějšku roste krystal jako báseň.“ Karel Teige, Bohumil Kubišta, in tentýž, cit. dílo, s. 373. V poslední době se tématem krystalické formy v souvislosti s moderním uměním, zejména kubismem, zabývalo více autorů: viz Vojtěch Lahoda, *Český kubismus*, Praha 1996, s. 27 (kapitola Krystal); Dalibor Veselý, cit. dílo, s. 586–604; Karel Srp, Krystal, in Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909–1925*, Praha 2006, s. 318–325; Lada Hubatová-Vacková, Umění a mineralogie. „...neboť krystaly, toť příroda!“, *Art & Antiques* 5, 2006, č. 2, s. 106–115.

195 Georg Fuchs, Das Zeichen, in *Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901*, München 1901.

196 „V secesi byl krystal chápán jako ideální přírodní útvar, zbavený pomíjejícnosti a nadaný téměř magickým účinkem, v kubismu se stal z anorganického tvaru objektivně idealistický objekt, vytržený z přímé souvislosti s přírodou a podřízený jedině duchovním zákonům.“ Karel Srp, Krystal, in Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), cit. dílo, s. 325.

197 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz 1966, ed. Karl M. Swoboda – Otto Pacht, s. 22. Vztah uměleckého a přírodního tvoření ve smyslu univerzálních principů utvářejících pralátku (s teozofickými konotacemi) byl vnímán velice intenzivně, jak dokládá široký vliv knihy Ernsta Haeckela, *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917.

198 Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001, s. 41.

199 „It is interesting to see how much the search for new generative principles of art at the beginning of the twentieth century was influenced by romantic and symbolist notions of creativity, manifested in the paradigm of the crystal.“ Dalibor Veselý, cit. dílo, s. 587. Zde k tématu uvedena relevantní zahraniční literatura.

200 Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* 1, 1911/12, s. 162–170

přímo vlastní“,[201] Kristus se naopak stává přirozeným nositelem takových-to obsahů; krystalická forma získává v tomto spojení zřetelný význam, který z ikonografie jeho postavy jakožto nositele nepomíjející vitální síly přechází na tvůrčí umění. Kubišta v prvních řádcích své recenze 2. výstavy Skupiny výtvarných umělců zmiňuje nechuť k obvyklému formálnímu aparátu výtvarné kritiky; raději by chtěl vyjádřit podstatu umění vůbec, „...vyjmout jako zářivý krystal z bezcenné horniny vlastní jádro umění, onen hluboký smysl jeho existence“.[202] Krystalické je celostním výrazem tvůrčí myšlenky a síly. Symbolistický charakter těchto úvah ozřejmuje neobvyklé ikonografické spojení krystalické formy s tradičním náboženským kontextem duchovního světa a formální spojení s nikoli modernistickou, nýbrž „velkou klasickou kompozicí“. Tato dialektika klasiky a modernity, prohloubená dialektikou moderního duchovního výrazu a středověké náboženské identity, je jedním z nejzajímavějších rysů obrazu. Matějček Kubištu označil za „evangelistu nové víry“![203]

Poznámky k ikonografii

Kompozice Kubištova *Vzkříšení Lazara* je založena na transcendentní formě, pythagorejském pětiúhelníku. Vedle krystalického útvaru, významově účinně aplikovaného na Kristovu postavu, je to další intervence symbolické geometrické formy do ikonografického půdorysu obrazu. Kubišta svým významovým chápáním geometrických struktur obohatil tradiční ikonografii vizuálního díla, když „...symbolické obrazce přímo začleňoval do geometrické infrastruktury“.[204] Zdůraznil tak své abstraktní pojetí duchovního principu, jež koresponduje s myšlenkovou neortodoxností, spekulativní náročností a hluboce spirituální povahou evangelia podle Jana, které jediné zpravuje o zázraku, jejž synoptická evangelia neznají. Kristus obklopený zástupem zmateného lidu stojí uvnitř skalního hrobu nad jámou, z níž se pozvedá Lazar uvolňující se z pohřebních obinadel (Jan 11, 44). Scéna je umístěna v pravé spodní části obrazu, jehož dolní hrana zčásti ořezává tělo, takže Lazar je situován bezprostředně před očima diváka, který se virtuálně nachází na opačné straně hrobu, přímo proti Kristu. Koncepce vtahující vnímatele do prostoru obrazu byla připravena již ve studiích, malba ji však zjevně akcentuje. Divák měl být bezprostředně konfrontován s momentem zázraku a jeho vykonavatelem. Ježíš zvedá v imperativním gestu pravici, levice je vztažena nad Lazarem, ústa naznačují promluvu. Zobrazení zachycuje enigmatický okamžik vzkříšení, Kristus pronáší či právě pronesl slova: „Lazare veni foras!“ (Jan 11,43). Bezprostředně před pohledem vnímatele se z hrobu pozvedá „...Lazar [...] zsinalý barvou země, poslušen hlasu Kristova“,[205] pozdvihující se pravice je protilehlou ozvěnou Kristova svrchovaného gesta, k němuž se váže jako „symbolon“. Mrtvolný inkarnát reflektuje tóny země, ze které se tělo osvobozuje k novému životu. Bylo již upozorněno, že Kubišta tu uplatnil symbolickou funkci barvy a valéru ve smyslu, který analyzoval u Tizianova *Kladení do hrobu* ve studii o Poussinovi: barva země symbolizuje smrt, do níž bylo tělo ponořeno.[206]

Postavu divotvůrce, který má moc vzkřísit, co odumřelo, spojil Kubišta s představou svrchované duchovní autority Krista-Soudce odpovídající zobrazení na románských tympanonech. Jeho symbolické gesto vyjádřil intenzivním výrazovým způsobem a tím do něj vnesl další význam; „expresivní gesto“ je „...privilegovaným nosičem psychologické zátěže nebo přesněji velikým zprostředkovatelem citového obsahu kompozice“.[207] Jan popisuje citové rozrušení,

201 Karel Srp, Krystal, in Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), cit. dílo, s. 325.

202 Bohumil Kubišta, 2. výstava Skupiny výtvarných umělců (1912), cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 96.

203 Antonín Matějček, Bohumil Kubišta v Paříži, in František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 96.

204 Mahulena Nešlehová, cit. dílo, s. 148.

205 Jan Zrzavý, Bohumil Kubišta, cit. dle: František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 141.

206 Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 214–215: „Tizian, aby vyjádřil ve svém úchvatném obrazu »Kladení Krista do hrobu« myšlenku, že Kristus zemřel a bude pochován do hrobu, zahalil hlavu a prsa Krista stínem vzatým ze škály země, žluté světlo, které se rozlévá po jeho nohách a opakuje se též na nebi, naznačuje, že však vstoupí na nebesa“. K tomu viz rovněž Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 46; Mahulena Nešlehová, cit. dílo, s. 195, zde pozn. 75.

207 André Chastel, *Leonardo da Vinci aneb Vědy o malířství. Gesto v umění*, Praha 2008, s. 57.

které se zmocnilo Krista při pohledu na plačící Lazarovu sestru a přátele: Ježíš se v Duchu rozhorlil a vzrušil („fremuit spiritu et turbavit se ipsum"). Toto pohnutí bezprostředně předcházelo okamžiku vykonání zázraku, jako by přímo vyprovokovalo akci. Není však pouhou citovou ozvěnou vzrušené situace, je to symbol její ideové náplně; svaté rozhorlení otevírá nejvnitřnější zdroj duchovní moci a její regenerující síly. Divák je výrazovému účinu bezprostředně vystaven, neboť idea vyžaduje, aby byly v obraze přítomny „…symbolické vlastnosti, čili psychické působení na pozorovatele".[208] Kubišta při vášnivosti své povahy jistě mnohokrát autenticky prožil za vlastních uměleckých zápasů o „duchovní vzkříšení umění" toto „fremuit spiritu" a „turbavit se ipsum" – toto svaté tvůrčí rozhorlení – a v tom smyslu vykonal určité imitatio Christi, jež může odůvodňovat pojetí obrazu ve smyslu aktuální metafory umělcova osudového úsilí a odkazovat na zmíněnou specifickou zkušenost, která jej k obrazu motivovala. Význam, jaký Kubišta přikládal tomuto mimořádnému duševnímu stavu, je patrný ze stati O duchovém podkladu moderní doby: „Jistě už mnohý z nás v životě zažil palčivou sílu úzkosti, když cítil, jak je ovládán silou, proti které se marně brání, takže vlastní bytost je téměř vydána rozkladu, nebo okusil onen posilující pocit vítězství a jistoty, který se zmocní celé vnitřní bytosti, když se podaří zlomit moc nepřítele, jenž nemusí ani vraždit zbraní, ale který přece svým vlivem vraždí potud, pokud není roztrhána jeho sugestivní moc".[209] Není v tomto popisu mimořádného duševního pohnutí, popisu, do něhož pronikl slovník evangelií, vnitřně obsažen ústřední dialektický smysl námětu, ve kterém je vlastní bytost „vydána rozkladu" jako Lazar podrobený smrti, aby poté „okusila pocit vítězství a jistoty zmocňující se celé vnitřní bytosti, když se zlomí moc nepřítele"?

Kubišta vtělil do soudcovské postavy Krista absolutní imperativ svého životního a uměleckého programu; je to on sám, nikoli demiurg moderního umění, nýbrž vtělená autorita moderní umělecké obnovy a jejího étosu: „Mít moc", píše Václav Nebeský, „… byl bych učinil v zemi, v níž kulturní lajdáctví a výtvarnický šlendrián jsou na denním pořádku, tohoto krásného, silného, pořádného a přesvědčeného hocha diktátorem české malby!"[210] Tato důrazná rétorika charakterizuje onu mocnou stránku Kubištovy osobnosti, jež se snad reflexivně otiskla do ústřední postavy jeho programového obrazu; v autoritativním vzezření Krista je však přítomen především onen imperativ, jehož vnitřně zakoušenému absolutnímu nároku Kubišta sám podřídil svůj umělecký a osobní život.

Resurrectio Lazari je předobrazem resurrectio Posledního soudu, jak připomíná pasáž rozhovoru s Martou v evangelním textu: (J 11, 21–27). Osvícenský kontext umožnil promítat eschatologická očekávání do společenských idejí. V českém novodobém umění je takovým příkladem *Poslední soud* od Františka Horčičky v kostele Sv. Trojice v Košířích z roku 1820, který interpretuje eschatologickou událost v národně obrozeneckém pojetí jako vzkříšení národa.[211] Horčičkova kompozice byla Kubištovi zřejmě do jisté míry inspirací a východiskem, jak naznačuje těsná paralela mezi Lazarem a mrtvým vstávajícím z hrobu na Horčičkově kompozici. Kubišta Lazarovu postavu umístil shodně do pravé spodní části kompozice, téměř identická je poloha jeho těla a také gesto Lazarovy ruky vztahující se ke Kristu odpovídá ruce zesnulého, která se na Horčičkově obrazu pozvedá směrem k andělu, jenž jej troubením křísí. Východiskem kompozičního vztahu mezi Lazarem a Kristem byla patrně diagonální kompoziční vazba zmrtvýchvstávajícího a anděla na Horčičkově oltářním obraze. Jestliže Horčička podložil tématu symbolickou myšlenku



61 /
František Horčička: Poslední soud, 1820
olej, plátno, 395 × 220 cm
kostel Nejsvětější Trojice, Praha

[208] Bohumil Kubišta, Émile Bernard, cit. dle: tentýž, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 13. Článek psal Kubišta ve spolupráci s Emilem Fillou.
[209] Bohumil Kubišta, O duchovém podkladu moderní doby (1912), in tentýž *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 89.
[210] Václav Nebeský, Bohumil Kubišta, in František Čeřovský (ed.), cit. dílo, s. 164.
[211] „…Myšlenka, že národ je třeba ze smrtelného spánku teprve vzkřísit, byla tak naléhavá, že ožila i pod pláštěm náboženské tematiky. Jistě jde o zvláštní případ: oltářní obraz Posledního soudu pro kostel sv. Trojice na hřbitově v Košířích je po stránce výtvarné i myšlenkové dílem výjimečným a […] ojedinělým." Eva Reitharová, Malířství, in Emanuel Poche (ed.), *Praha národního obrození*, Praha 1980, s. 309.

„probuzení národa ze spánku smrti",[212] lze chápat také Kubištův obraz Lazarova vzkříšení jako symbolický poukaz na umělecké a duchovní vzkříšení národa v intencích představitelů moderny. Nikoli čistě křesťanský, nýbrž metaforický význam, obdobný Horčičkově myšlence, tanul Kubištovi na mysli, když koncipoval obraz na námět Vzkříšení Lazara. Téma Posledního soudu, ve *Vzkříšení Lazara* typologicky přítomné, Kubišta akcentoval, jak jsme již upozornili, pojetím Kristovy postavy, kterou nelze interpretovat jinak, než jako Soudce. Dynamická povaha krystalické formy tento význam akcentuje a zesiluje vůči němu empatii vnímatele.[213]

V článku Nicolas Poussin Kubišta definuje renesanční étos Kristovy postavy: „Sám princip Krista jest deifikováním nejvyšších ctností a zároveň naprostým zlidštěním boha, a milost jeho udělená svatým, kteří přemohli veškeré úklady ďábla, […] jest nositelem veškerých idejí uměleckých".[214] Pohledem teoretika, který definuje proměny duchovního obsahu v historickém vývoji společnosti a umění, viděl Kubišta v určitém okamžiku v Kristu personifikaci nejen nejvyšších humanistických ctností, nýbrž také „veškerých idejí uměleckých". Tento myšlenkový kontext je pro koncepci obrazu nepochybně instruktivní. Nevylučuje současně, že v postavě Krista lze tušit i výše naznačený autostylizační prvek – Vojtěch Lahoda v tomto katalogu naznačil stejnou domněnku v souvislosti s Kubištovým o rok starším obrazem *Křížová cesta*, v témže roce se Kubišta zobrazil jako mučedník na obraze *Sv. Šebestián*.[215]

Kolem hlavní skupiny s Kristem, Lazarem a oběma sestrami jsou rozmístěni učedníci a Židé. V postavě muže s extaticky vzpaženýma rukama na studii z roku 1911 Kubišta bezprostředně citoval vzrušené vizionářské gesto Jana Evangelisty z Grecova *Vidění Sv. Jana* (1608–14), které si podle Grecova obrazu skicoval již v roce 1909. V konečném řešení nahradil tuto figuru muž při levém okraji spínající ruce nad hlavou, volněji inspirovaný podle Miroslava Lamače



62 /
Bohumil Kubišta: Studie k obrazu Vzkříšení Lazara (náčrty postav Krista, Jana evangelisty a starců), 1911
tužka, papír, 35,6 × 26,6 cm
Národní galerie v Praze



63 /
El Greco: Vidění Sv. Jana, 1608–1614
olej, plátno, 222,3 × 193 cm (obraz nahoře seříznut)
Metropolitan Museum of Art, New York

[212] Tamtéž, s. 309.
[213] K zesílení empatie diváka prostřednictvím dynamických forem viz Hans Kreitler – Shulamith Kreitler, *Psychology of the Arts*, New York 1972, s. 118: „The processes on which dynamization depends are all enhanced in the confrontation with art. Yet dynamization itself may strengthen empathy and the elicitation of symbolic meanings."
[214] Bohumil Kubišta, Nicolas Poussin, in *Volné směry* 16, 1912, s. 202.
[215] K tomu viz Marie Rakušanová, Téma a napětí, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, s. 231–233.



rovněž jednou z postav tohoto mysteriózního plátna.[216] Obdobné gesto má i figura muže při levém okraji na Grecově *Zmrtvýchvstání Krista* (1596–1600) – obě práce reprodukovaly k Meier-Graefeho článku Volné směry. Kubišta studoval Grecův obraz systematicky. Díky adaptovanému typu lze postavu na studii Vidění Sv. Jana z roku 1911 a následně i muže spínajícího ruce nad hlavou, který ji nahradil v definitivním řešení, s velkou pravděpodobností identifikovat jako Sv. Jana, který jako jediný z evangelistů o události referuje. Citace postavy z apokalyptického námětu zesiluje eschatologický akcent přítomný v ikonografii obrazu. Zvláštní pozornost si vynucuje ústřední figura klečícího muže v průhledu mezi Kristem a Marií. Její význam spočívá jednak ve složitém, výrazově ambivalentním typu gesta (muž si rukama svírá hlavu), jednak v pohledu očí kontaktujících diváka.[217] Kontaktní pohled má dvojí funkci: bezprostředně poukazuje na ideu obrazu, z jehož sféry je vysílán, a aktivuje pozornost diváka, který je vtažen do silového pole obrazu a stává se jeho předpokládanou objektivní složkou. Význam postavy potvrzuje její umístění v centru kompozice.

V pozadí scény diskutuje sbor farizeů: „Mnozí z Židů, kteří přišli k Marii a viděli, co Ježíš učinil, uvěřili v něho. Ale někteří z nich šli k farizeům a oznámili jim, co učinil. Velekněží a farizeové svolali radu a řekli: ‚Co si počneme? Ten člověk činí mnohá znamení. Když proti němu nezakročíme, všichni v něj uvěří…‘ Jeden z nich, Kaifáš, velekněz toho roku, jim řekl: ‚Vy ničemu nerozumíte. Nechápete, že je pro vás lépe, aby jeden člověk zemřel za lid, než aby zahynul celý národ. To však neřekl sám ze sebe, ale jako velekněz toho roku

64 /
Bohumil Kubišta: Studie klečícího muže (k obrazu Narození Páně) a Jana Evangelisty z obrazu Vidění Sv. Jana (Pátá pečeť z Apokalypsy) od El Greca, 1909
tužka, papír, 26,6 × 31,1 cm
Národní galerie v Praze

216 Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 46
217 K problému pohledu kontaktujícího diváka u Kubišty viz Karel Srp, Osy sváru, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, s. 321–325.

vyřkl proroctví“ (J 11, 45–51). Domnívám se, že Kubišta tuto pasáž vztáhl na ‚farizejské‘ představitele českého umění, odmítající moderní obnovu a obhajující jeho konzervativní podobu. Christologický aspekt textu můžeme asi oprávněně vnímat autobiograficky. Skupina diskutujících Židů má starší obdobu v *Křížové cestě* (*Nesení kříže)* z roku 1910. Idea obrazu vyrůstala z myšlenkového a citového substrátu, který se zřejmě formoval již delší čas.

Zvláštní pozornost si zaslouží stavba na pahorku, umístěná ve zlatém řezu kompozice uprostřed světlého průhledu z jeskyně.[218] Ikonograficky odkazuje na Lazarův domov, Betanii. U Kubišty má však doplňující motiv architektury v pozadí kompozice povahu idiomu. Již na *Promenádě u Arna* tvoří kubus budovy na opačné straně řeky protiváhu k hlavnímu figurálnímu motivu. Urbanistický komplex v pozadí Křížové cesty značí Jeruzalém, současně má svým významovým umístěním charakter ikonického znaku, který najdeme ve stejném období i v dalších obrazech. Na monumentálním *Koupání mužů* (1911) se rýsuje v průhledu mezi hlavami postav na horizontu moře silueta pobřežní stavby, ještě výrazněji je vztah vzdálené architektury k hlavnímu motivu zpracován na obrazech *Jara* (*Koupání žen*) a *Paridova soudu*. Kompoziční funkce stavby z obrazu *Vzkříšení Lazara* asi souvisí s citadelou na Poussinově díle *Orfeus a Eurydika*, které Kubišta kopíroval během pařížského pobytu v r. 1910; možná bychom zde mohli spatřovat vědomý původ tohoto konceptu. Komplementární vztah vzdálené stavby k přední figurální scéně je snad mimoděčným, nikoli však bezvýznamným, rysem Kubištových kompozic. Zjevná vazba k hlavní obrazové složce zjednává skromnému ikonickému znaku významotvornou roli. Kubištův vztah k fenoménu města, prostoru, ve kterém uskutečňoval své životní poslání, ačkoli jeho osobnost se charakterově vyhranila jinde, ve vesnickém prostředí, mohl vyvolávat mimoděčnou potřebu prezentace urbánních atributů, psychologicky odůvodněnou ambivalentní povahou jeho životního zázemí. Motiv stavby v pozadí má funkci ikonického znaku, který podvědomě naznačuje latentní ukotvení moderních idejí v civilizačním kontextu.

Závěr

Vzkříšení Lazara je de facto klasický obraz s aktualizovanou ikonografií již paleokřesťanského námětu. Ideu vzkříšení, revitalizace, zpřítomňuje kubistický modus operandi a zvnitřňuje „grecovská“ expresivní spiritualizace forem. Vzorů, které lze v obraze identifikovat, je více. Citlivě je rozeznává František Kubišta, podle kterého „Kubišta důmyslně tu spjal Rembrandtovu velkorysost, Leonardovu intimitu, grecovskou barevnou expresivnost s giottovskou náboženskou citovostí“.[219] Vzkříšení Lazara se jeví jako velkolepé „mixtum compositum“, celek složený z disparátních formálních a výrazových částí. Všechny tyto zkomponované prvky od středověké symbolické formy přes Poussinův racionální klasicismus, niterný výraz rembrandtovského temnosvitu, spirituální plamen formy El Greca až po kubizující rytmický dynamismus se autorovi podařilo adaptovat a vzájemně smířit. Co v dosažené formální jednotě ze zdánlivě nesourodé gramatiky (v níž Kubišta spatřoval setrvalý jednotící princip) jaksi zbytkově vyzařuje, je spíše zdrojem vnitřního napětí obrazu než rysem nejednoty. Bylo by stejně tak mylné chápat pluralitu formotvorných východisek jako eklektickou závislost na vzorech. Kubišta převzaté motivy a stavebné prvky přepracovával do vlastní, neodvozené obrazové struktury zaměřené k duchovnímu obsahu díla.[220] Přesto nelze přehlédnout rys dobře patrný na mnoha Kubištových obrazech (vedle

218 Za laskavé upozornění na tento aspekt děkuji Vojtěchu Lahodovi.
219 František Kubišta, cit. dílo, nepag.
220 K tomu viz Miroslav Lamač, cit. dílo, s. 46: Nepřejímal prvky od jiných mistrů proto, aby je parafrázoval nebo v nich pasivně akademickým způsobem řešil skladebný problém, nýbrž šlo mu „…o obsah, o vyjádření, a protože jeho obrazy jsou plně prostoupeny zcela plně dobovým obsahem, nejsou v ničem eklektické.“

Vzkříšení Lazara také u velké kompozice *Paridova soudu*); mám na mysli určitou těžkopádnost, zvláštní formální a výrazový archaismus Kubištova slohu. František Kubišta připomněl, že také Kubištovy texty jsou „…psány těžkopádným perem." Před vydáním musely být stylisticky upravovány, jinak by čtenáře „rušily citelným archaismem".[221] Mám za to, že Kubištův vztah k minulosti byl spojen s určitou identifikací s anachronickými formami a výrazovými prostředky, že nebyl zdaleka motivován jen intelektuálně a formulován z odstupu spekulujícího teoretika, nýbrž vyvěral z hlubších vrstev Kubištova lidského profilu, jako by byl zakódován přímo v jeho osobnostní struktuře. Tato těžkopádnost forem, tato archaizující výrazová řeč má možná na první pohled rušivý účin; ve skutečnosti je nezapomenutelným rysem a výsostným znakem ryzí autenticity Kubištova vyjadřování. Vnitřní sklon k archaismu snad částečně vrhá světlo i na zmíněný rozpor platónské a plasticky hmotné povahy Kubištových forem. Archaizující cítění přece inklinuje k ideálním, nad čas povzneseným skutečnostem, charakteristicky je však zachycuje ve smyslových fenoménech, v bytostně hmatatelných skutečnostech individuální zkušenosti.

Platónský rys Kubištova vztahu ke světu souvisí s jeho náboženským smyslem, který se prosadil i tematicky.[222] Byl ovšem vystaven hlubokému rozporu, charakterizujícímu spiritualitu moderny mezi tradicí a současností; duchovní nárok musel získat novou podobu a definici, a tou bylo umění.[223] Kubišta píše své lásce Zdeňce Janderové: „Mám vždy pocit, jak umění **nekonečně výše** [zdůrazněno Bohumilem Kubištou] stojí nad životem, a přesvědčení, že kdyby mne cokoliv v životě potkalo, že vždy ještě zbývá umění, které je vždy s to dát duši útěchu a posilnění. Je to jako náhrada za náboženství".[224] Umění nekonečně výše stojí nad životem (sic!) – je transcendentním zdrojem jeho nutné obnovy a revitalizace. *Vzkříšení Lazara* je v tomto smyslu apologií duchovního nároku moderního umění formulovanou v době, která byla pro Bohumila Kubištu obzvlášť surová. Tento moment je po mém soudu závažným obsahovým prvkem obrazu – neinspiroval jen volbu námětu, od středověku využívaného jen vzácně, ale byl patrně i důvodem k neobvyklému důrazu na vztah moderny k tradici – nikoli pasivně opisované, nýbrž znovu objevené a formulované: je to tradice ducha vyzařující z odkazu středověkého umění, tradice expresivní zduchovnělé formy čerpaná z odkazu El Greca, tradice ratia jako určujícího stavebného logu obrazu v díle Poussinově, tradice vnitřní zkušenosti vyzařující z intimní expresivity Rembrandtova temnosvitu a tradice osvícenské společenské aktualizace náboženské eschatologie, zprostředkované Horčičkovým oltářním obrazem. Tato dědictví disponují specifickou hodnotou, kterou Kubišta nejdůsledněji ze svých generačních druhů rezervoval programu moderny.

Obsah obrazu nelze oddělit od jeho formy. Co je tu myšleno jako obsah, je plně integrováno v reaktualizovaných, transformovaných výrazových prostředcích starého umění a v dynamice kubistické formy samé; významovou funkci Kubištova obrazu je možné opsat jako emblém, jehož *imago* tvoří formálně-výrazové ztvárnění, jeho *lemmu* reprezentuje vlastní námět ve svém historickém křesťanském významu, zjednodušeně titul obrazu, a *subscriptio*, *epigram* je uložen do Kubištovy aktualizující interpretace ikonografické tradice námětu. Je zde však i něco hluboce osobního, co nelze manifestovat zjevně: máme-li toto programové dílo vnímat adekvátně, musíme objevit jeho burcující vitální funkci, funkci dvojlomnou, protože vnitřně spojenou s ambivalencí života a smrti, onu absolutní vitální funkci, pronikající jako energie Kubištovy osamělé vůle přirozenou smrtelnost tohoto obrazu.

221 Karel Teige, Bohumil Kubišta, cit. dílo, s. 151.

222 F. X. Šalda v nekrologu Za Bohumilem Kubištou píše, že „toužil po absolutnu, po dokonalosti a měl o svém umění vysoké představy jako o závazném poslání od Boha k lidem. Kubišta byl člověk náboženský, hluboce věřící, který pokládal tento svůj jevový život empirický rád a ochotně za oběť životu vyššímu, jímž chtěl přežíti ve svém díle; který pojímal své dílo umělecké jako úkol uložený mu Bohem, aby jím zasvěcoval člověka do tajemství svého díla, do dílny božské tvorby, do její zákonné souvislosti, vázanosti a závaznosti." František X. Šalda, Za Bohumilem Kubištou, cit. dle: Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, Praha 1947, s. 7. Šaldovo vyjádření je však třeba korigovat upozorněním Františka Kubišty: „V některých posmrtných vzpomínkách se vyskytly názory, že Kubišta byl ortodoxně věřící člověk. Na základě důkladného průzkumu rodinného prostředí a světového názoru všech členů Kubištova rodu lze tvrdit, že Kubišta vyrůstal jako člověk nespoutaný církevními dogmaty. Četl ovšem Bibli a studoval kult katolicismu a jeho symboliku, ale zajímal se stejně o duchovní život orientálního člověka a o jeho náboženské představy. Na otázky víry hledal Kubišta odpověď také u Kanta (*Kritik der Urteilskraft* a *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*), kde se setkal s názorem, že filosof má právo na svůj vlastní soud ve věcech náboženských." František Kubišta, K otázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty, in *Z prací katedry výtvarné výchovy, Sborník prací Pedagogické fakulty University J. E. Purkyně v Brně*, Brno 1968, s. 78.

223 K tomu v souvislosti s tématem viz Karel Srp, Osy sváru, in Marie Rakušanová (ed.), cit. dílo, s. 331: „Nebývalé rozpětí, vyskytující se v jedné době, vedoucí k ještě hlubšímu přiklonění se k víře nebo k jejímu naprostému odmítnutí, vytvářelo prostor pro vznik zdánlivě paradoxních spojení jako světský spiritualismus nebo duchovní ateismus."

224 Dopis Bohumila Kubišty Zdeňce Janderové z 30. 4. 1918, in Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 177. Kubišta psal tato slova po zážitku z koncertu, v dopise jmenuje seznam autorů a skladeb. Kromě Mozarta se jednalo o romantické skladatele Brahmse, Chopina, Liszta a Schuberta.